UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

STACKS

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

OCT 12 1985

L161—O-1096

780.8
B74m2
v.571

Kleiner Konzertführer

Mozart

Symphonie Nr. 39

in Es dur

(Kretzschmar)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Mozart, Symphonie Nr. 39 in Esdur.

Inhalt.

Adagio. Allegro. — Andante con moto. — Menuetto. Allegro. — Finale. Allegro.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 3 ℳ, 8°. 1½ ℳ,
14 Orchesterstimmen je 30 ₰.

Klavierbearbeitungen:

Für 2 Hände 2 ℳ, für 4 Hände 2 ℳ,
für 2 Klaviere zu 8 Händen 4 ℳ.

Symphonie Nr. 39

(in **Es dur**)

von

W. A. Mozart.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

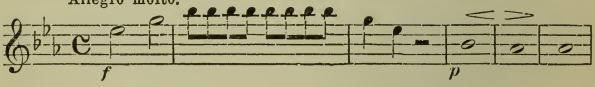
780.8
B14m2
v.5

Symphonie Nr. 39 in Esdur.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

In neuerer Zeit sind „Beethovenabende", Orchesterkonzerte, in denen lediglich Beethovensche Symphonien gespielt werden, in Aufnahme gekommen. Niemand braucht zu fürchten, daß diese Mode nächstens auf Haydn übertragen wird. Denn so sehr seine Musik anregt, sie füllt die Seele nicht, sie bedarf einer Ergänzung. Dem 18. Jahrhundert brachte diese Ergänzung W. A. Mozart, indem er in die Eckſätze der Symphonien ein geistiges Element einführte, welches die Zeitgenossen „Cantabilität" nannten. Bei Haydn immer rasche, vorwärts eilende Rhythmen, muntere, zuweilen leidenschaftliche, aber in der Regel knapp gehaltene Themen; immer bestimmte und fertige Äußerungen einer aktiven, positiv kräftigen Stimmung im ersten und vierten Satz. Bei Mozart: in den späteren Symphonien wenigstens, meistens ganz andere Hauptthemen: lange Perioden aus verweilenden, sich ausbreitenden Motiven entwickelt, in denen eine schwere Empfindung nach Ausdruck ringt, das Pathos eines vollen Herzens, welches die Formen des menschlichen Gesangs bald fest ergreift, bald nur für einen kurzen Moment zu streifen scheint! — Adagiogeist im Allegrokleide! Die, im höheren, im Schillerschen Sinne, sentimentalen Elemente des Seelenlebens waren der älteren Instrumentalmusik selbstverständlich nicht fremd: aber sie wurden dort in der Regel für sich gehegt und blieben vorzugsweise auf die langsamen Sätze beschränkt; in den lebhafteren erhielten sie höchstens Nebenplätze. Nach der Meinung Vieler machte sich daher Mozart einer Stylvermischung schuldig, indem er jene sentimentalen Elemente in die Hauptthemen und an andere wichtige Stellen der Allegri hineinzog, und noch der verdiente Nägeli nannte

den Meister wegen seiner Cantabilität, durch die ein Beethoven vorbereitet wurde, einen „unreinen Instrumentalkomponisten". Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war jedoch auch in der Musik die Zeit mancher wohlgeglückten und heilsamen Stylvermischung. In der ernsten Oper Gluck, in der komischen Piccini, Galuppi, Guglielmi, in der Instrumentalmusik Ph. E. Bach und in einem bestimmten Umkreise auch J. Haydn! Mozarts Cantabilität entsprach aber auch einer geistigen Strömung des 18. Jahrhunderts, die dem Optimismus des späteren Haydn mindestens die Wage hielt. Auf Haydns Seite: der Adel und ein absterbendes Geschlecht, auf der Mozarts das junge aufstrebende Bürgertum, die Führer der Literatur, Kunstwerke wie Clavigo, Räuber, Cabale und Liebe, wie Hogarths Bildercyclen. In der Sehnsucht nach einer gerechteren und vollkommneren Welt kam der Pessimismus der Aufklärung mit dem gläubigen Christentum zusammen, berührte sich — ohne es zu wissen — Mozart mit dem ihm verhaßten Voltaire. Mozart steht als Vertreter der cantabilen Richtung bereits in seiner ersten Symphonie vor uns, die er als achtjähriger Knabe schrieb. Das Hauptthema ihres ersten Satzes ist so eine Mischung von Ritterlichkeit in den ersten Takten und frommem Kirchenklang im Nachsatz:



Die „Cantabilität" seiner Instrumentalmusik beruhte demnach in allererster Linie auf individuellen, angeborenen und ererbten Anlagen. Zeigt sie sich ja doch auch, wenn schon viel schwächer in den Kompositionen des Vaters: Leopold Mozart, den wir überdies aus den Briefen als einen bigotten Mann und argen Pessimisten kennen. Glücklicherweise steht jedoch bei Wolfgang

Mozart den weltflüchtigen Elementen eine starke „Frohnatur“ köstlichster Art und eine unversiegliche lebensfrohe Jugendfrische gegenüber. Der Priester, der Weltweise in ihm wird stets von dem Cavalier begleitet; wie ein neuer Minnesänger repräsentiert Mozart auch die besten Adelselemente seiner Zeit. Daher die unübertreffliche, die unerreichte harmonische, die hellenische Wirkung seiner Kunst. Freilich in seinen Symphonien ist sie nicht überall zu finden; sie zeigen zum großen Teil, daß Mozarts Herz für die Instrumentalmusik nur schwächer schlug. Von den 49 Symphonien Mozarts, die Köchels Verzeichnis nachweist, besaßen wir bis vor Kurzem nur 11 in Druck und zwar in der sogenannten alten Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel, die zu diesen noch eine zwölfte, aber unechte, hinzufügte. Diese Zahl ist durch die neue monumentale Gesamtausgabe*) der Werke Mozarts jetzt auf 47 vermehrt worden. Wir sehen aus ihnen, daß sich Mozart als Symphoniker langsam entwickelt hat. Im Wesentlichen geht er von der Theater- und Festmusik der italienischen Schule aus, treibt dann mit den Wienern Gesellschaftsmusik und endet damit, in der Symphonie subjektive Tondichtungen, Gelegenheitsdichtungen im Goetheschen Sinne zu geben.

Mozart ist durchaus nicht so leicht durchgedrungen wie Haydn. Hauptsächlich lag das daran, daß er zuerst mit seinen letzten Symphonien, in denen das seinen Zeitgenossen neue cantabile Element am stärksten ist, in den Konzertsaal einzog.

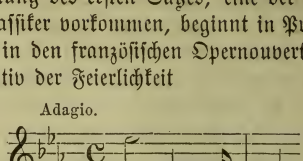
Die drei letzten und berühmtesten Mozartschen Symphonien entstanden im Jahre 1788 und zwar in der Reihenfolge: Es dur (26. Juni), G moll (25. Juli) und C dur (10. August).

Die Es dur-Symphonie (Nr. 39), hat, wir wissen nicht von wem, den Beititel „Schwanengesang“ erhalten. In der That hat sie in ihren ersten Sätzen viel mit dem Abwehren schwermütiger Stimmung zu thun und die Lebensfreude der letzten Sätze bleibt weder unbestritten, noch ist sie von der reinsten und höchsten Art.

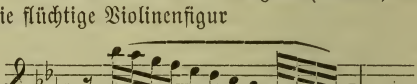
---

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

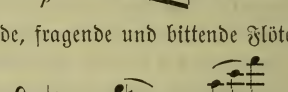
Die Einleitung des ersten Satzes, eine der längsten, die in der Zeit der Klassiker vorkommen, beginnt in Pracht und Spannung mit dem in den französischen Opernouverturen seit Alters bewährtem Motiv der Feierlichkeit



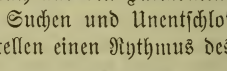
Es wird aber nicht seiner Natur entsprechend entwickelt, sondern mit Motiven des Bedenkens und Zagens (unter ihnen am wichtigsten die flüchtige Violinenfigur



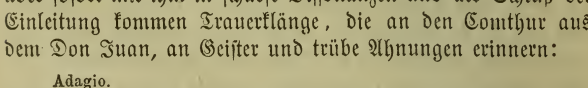
und der stockende, fragende und bittende Flötengedanke



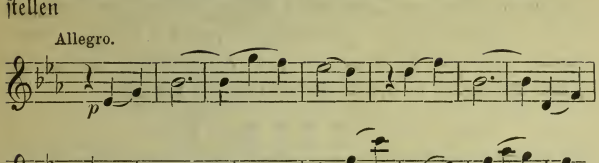
unterbrochen. Auch aus den Harmonien der begleitenden Instrumente spricht Suchen und Unentschlossenheit. Die Hörner und Trompeten stellen einen Rythmus des Mutes



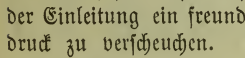
glänzend dagegen. Das volle Orchester ergreift ihn, gerät aber sofort mit ihm in scharfe Dissonanzen und als Schluß der Einleitung kommen Trauerklänge, die an den Comthur aus dem Don Juan, an Geister und trübe Ahnungen erinnern:



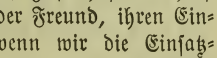
Das Allegro sucht ihnen ein beruhigendes Bild entgegen zu stellen



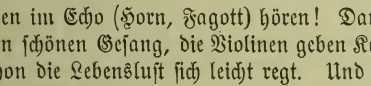
Das ist das Hauptthema des Satzes, in seiner nachdenklichen Natur, seiner bedächtigen Entwickelung ein Musterbeispiel Mozartscher Cantabilität. Bemerkenswert ist auch der Eintritt dieses Themas. Mozart hat ihn fast dramatisch gedacht: als käme sofort auf den fast schauerlichen, geisterhaften Schluß der Einleitung ein freundlich zusprechender Freund, ihren Eindruck zu verscheuchen. Wie eigen, wenn wir die Einsatzmotive, des



und des

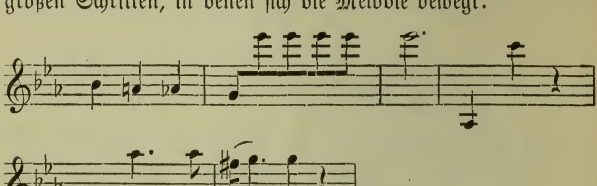


gewissermaßen im Echo (Horn, Fagott) hören! Dann ergreifen die Bässe den schönen Gesang, die Violinen geben Kontrapunkte, in denen schon die Lebenslust sich leicht regt. Und nun kommt sie mit

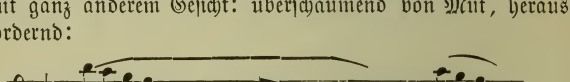


entschieden, überraschend und gebieterisch. Der Ausdruck stolzen Kraftgefühls herrscht von jetzt ab im Satze. Er ist eine Art Mozartscher Eroica, ein Heldenbild ohne viel Kampf und Sturm, aber in seinem knappen, energischen, wuchtigen, bis zum Herausfordernden hingehenden und doch immer der Selbstbeherrschung sichern, männlichen Ton der Freude ein köstlicher Erguß ritterlichen Wesens.

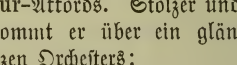
Seine eigensten Züge hat der eben zitierte Nachsatz des Hauptthemas in dem reckenhaften Klang, die Violinen sprechen auf den tiefsten Saiten gewissermaßen mit der stärksten Bruststimme. Er hat sie ferner in den gigantischen, übermäßig großen Schritten, in denen sich die Melodie bewegt:



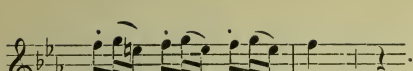
Nun treten die Violinfiguren, die vorhin in der Einleitung wie verworren und bedenklich klangen, wieder auf, aber jetzt mit ganz anderem Gesicht: überschäumend von Mut, herausfordernd:



Mozart liebt es im Gegensatz zu Haydn und Beethoven und in Übereinstimmung mit der älteren Schule lange Perioden auf Grund solcher bloßen Gänge zu entwickeln, namentlich wenn es sich um Äußerung erregter Stimmung handelt. So verfährt er auch hier und schließt den Ideenkreis, der sich um das Hauptthema gebildet hat, mit einer nachdrücklichen, triumphirenden Betonung des F dur-Akkords. Stolzer und stolzer wird da der Ton; schließlich kommt er über ein glänzendes, imposantes **Unisono** des ganzen Orchesters:

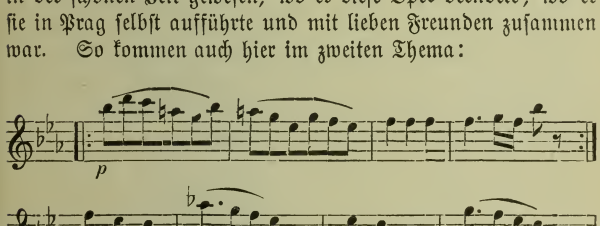


noch einmal auf das Zeichen des erreichten Ziels, schlägt das entscheidende F wiederum an, aber jetzt verziert:



Es ist aus dem einen Ton ein Motiv geworden, ein Motiv, das wir aus den Szenen ausgelassener, lärmender Fröhlichkeit des Figaro und des Don Juan sehr wohl kennen. Ganz zufällig gefunden, wird es doch in der Durchführung des ersten Satzes ziemlich wichtig. Jetzt benutzt es Mozart zunächst zum Beschwichtigen, zum Übergang nach dem zweiten Thema.

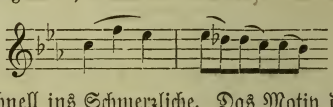
Die ganze **Es dur**-Symphonie ist an Nachklängen zum Don Juan besonders reich, fast als wäre Mozart mit seinen Gedanken in der schönen Zeit gewesen, wo er diese Oper beendete, wo er sie in Prag selbst aufführte und mit lieben Freunden zusammen war. So kommen auch hier im zweiten Thema:



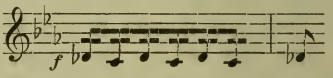
einige Takte (der dritte und vierte), die direkt Zerlinens Figur vor die Phantasie rufen. Es ist der Rythmus von „Wenn du fein fromm bist" und zum Überfluß ist auch die ganz eigene Cellobegleitung jener Arie dabei. Als Ganzes macht dieses zweite Thema den Eindruck herzlichster Erinnerungen. Mit stillem Entzücken wird jene Zerlinengestalt begrüßt, mit dem Ton leichter Wehmuth verabschiedet. Der mit den breiten Noten einsetzende Schluß ist Dankbarkeit und Ergebung und mit gewaltsamem Losreißen:

geht es weiter und mit einem einzigen Sprung in den Nachsatz des Hauptthemas und seine mannhaft kräftige Entschlossenheit zurück.

Die Durchführung knüpft, wie das Mozart an dieser Stelle so oft thut, an den letzten Takt der Themengruppe an, nimmt von ihm das Motiv der lärmenden Fröhlichkeit auf, das zuerst am Schluß der zum Hauptthema gehörenden Gruppe begegnete. Es kommt aber auf das B dur in G moll und **piano** und sofort setzt es darauf **forte** in einer noch fremderen Harmonie ein, die zu As dur gehört. Das ist das Zeichen eines im Tiefsten aufgeregten verwirrten Gemüts, es sind Gewaltversuche. Sogleich zeigt es sich, wo das Herz Mozarts weilt: Im fünften Takt der Durchführung fangen die Geigen den Schluß des zweiten Themas zu singen an, aber das Motiv

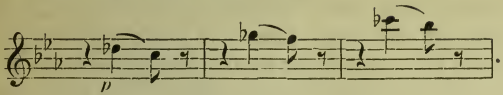


wendet sich schnell ins Schmerzliche. Das Motiv der Fröhlichkeit verdrängt es von den Bässen aus. Es hat aber jetzt einen harten Ton angenommen und führt im Weiteren die Rolle des Unerbittlichen durch, übernimmt die Stimme der grausamen Pflicht. Auch die barschen Töne, die in der Themengruppe die holden Phantasien des zweiten Themas vertrieben:



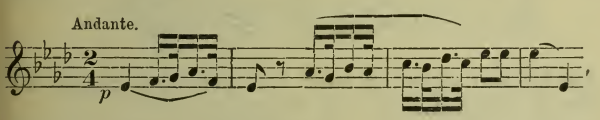
kommen wieder und geben dem schweren Kampf zwischen Gefühl und Gewissen, der sich in der Durchführung abspielt, einen Charakter rauher Leidenschaftlichkeit. Aber sie haben nicht das letzte Wort, sondern Mozart bricht unbeschreiblich rührend — nach einer Generalpause — mit drei Takten leiser Klage ab.

Was die Flöte darin sagt, das sind Seufzer, der mühsam unterdrückte Ausbruch tiefsten Schmerzes:



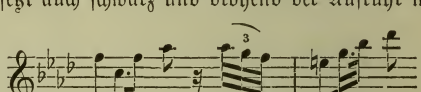
Am Schlusse dieses letzten Taktes hat man sich eine kleine Fermate, ein stilles Ausruhen zu denken, einen Halt, ein Besinnen, das Mozart vorzuschreiben entweder vergessen, oder denkenden Musikern gegenüber für unnöthig gehalten hat. Die ganze ältere Praxis überließ es bekanntlich den Ausführenden im Vertrauen, daß sie sich auf „die Affekte" verstünden, eine Menge wichtige Fragen des Vortrags selbst zu entscheiden, die heute bis ins Kleinste und Genaueste vom Komponisten bestimmt werden. Wenn dieser Schluß der Durchführung zu seinem Rechte kommt, dann wirkt auch der Einsatz des dritten Theils der Reprise nicht schematisch, sondern ähnlich bedeutungsvoll, wie der Anfang des Allegro auf den fast schauerlichen Schluß der Einleitung wirkte. Das Ende ist etwas im Sinne leidenschaftlicher Erregung verlängert, der Satz klingt hart, durchaus nicht endgültig abschließend, befriedigend, oder gar freudig geklärt aus.

Das Hauptthema des zweiten Satzes (Andante con moto, $^2/_4$, As dur)

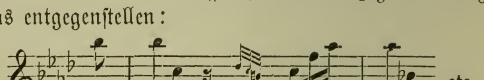


erinnert in seiner marschartigen Natur an Haydnsche Vorbilder. Aber nicht blos Haydn, auch Schubert, ja die Wiener alle, haben derartige marschartige Sätze häufig, namentlich benutzen sie sie gern zu Variationen. Die Stimmung, in der Mozart den Satz beginnt, ist die Eines, der in der Absicht dahin schlendert, auf freundliche Gedanken zu kommen. Man merkt aber schon bald, daß es sich hier um ein Gemüt

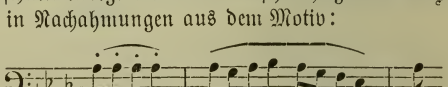
handelt, dem Ruhe und Frieden noch sehr fern sind. Zuerst zeigt das die flatternde Figur, mit der die erste Violine schon im zweiten Takt allein hervortritt. Die langsamen Sätze Mozarts sind voll solcher freier und häufig rezitativisch freier Solostellen für die Geigen oder für andere Instrumente und sie sind dadurch für stark besetzte Orchester schwer. Aber hier haben die einsam, schwankend dahinziehenden Soloinstrumente doch etwas besonderes zu bedeuten. Sie sind der Ausdruck der Rathlosigkeit, der schweren Besorgniß. Das vollständige Thema bildet einen dreiteiligen Liedsatz und namentlich seine Mitte ist es, wo die erste Violine zu irren, zu fliehen und zu suchen scheint. Im Schluß des Themas wird plötzlich As moll gestreift. Und bald darnach setzt auch schwarz und drohend der Aufruhr mit



ein. Die Motive des Marschthemas drängen sich dazwischen und wenden die empörte Stimmung zur Seelengröße und zur Hoffnung hin. Wunderschön sagt das der Kontrapunkt, den die Violinen den in den Bässen flatternden Figuren des Hauptthemas entgegenstellen:

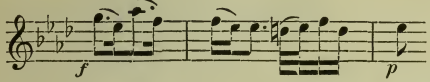


Der Abschnitt endigt mit einem beschwichtigenden Sätzchen der Bläser, in Nachahmungen aus dem Motiv:

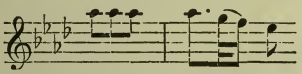


entwickelt. Dieses Motiv haben wir bereits gehört, vielleicht auch überhört. Denn es bildet beim ersten Erscheinen nur eine Modulationsbrücke zum zweiten Thema. In Wirklichkeit ist es aber

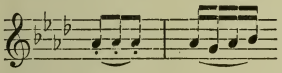
der Hauptgedanke, der gute Genius des ganzen **Andante**. So folgt ihm denn hier auch alsbald eine Zeile der Geigen, aus dem zum ersten Male im Satze die reine Freude, das sichere Gefühl des Glückes spricht:



Damit schließt die Themengruppe und der erste Teil des **Andante**. Der zweite ist eine Wiederholung des ersten mit Änderungen. Die bedeutendste dieser Änderungen bildet der neue Kontrapunkt, mit dem jetzt die Violinen das Hauptthema begleiten, so oft es in den Bläsern kommt:

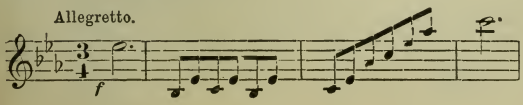


Das sind wärmste Trostesklänge. Dem Ende der Wiederholung folgt noch ein Nachspiel aus dem Marschthema und seinen Zwischenspielsfiguren gebildet. Eingeleitet ist es durch zwei herrliche Solotakte der Klarinetten. Für den poetischen Prozeß der Symphonie ist das **Andante** der entscheidende Satz. Es macht dem Sehnen und Verlangen ein Ende und diese Entscheidung hat der einfache Spruch der Bläser:

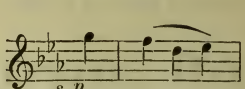


gebracht.

Wie die Menuetts von Mozarts späteren Symphonien alle weit über den Durchschnittscharakter von praktischen Tänzen hinausgehen, so hat auch der Menuett der **Es dur**-Symphonie seinen ganz besonderen poetischen Zug. Er setzt sehr kräftig, derb und erzbehaglich ein

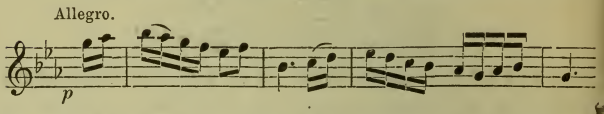


wieder mit prächtiger Ausnutzung der Natur der unteren Violinsaiten. Dann stellt er aber Motive der Innigkeit daneben:

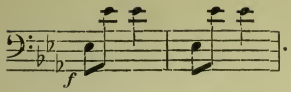


Er zeichnet im Ganzen ein Gemüt, das die Heilung im Leben mit Andern, im Mitarbeiten und im Mitfreuen sucht und findet. Das Trio, von der Klarinette gesungen und geschwärmt, ist eine der lieblichsten Idyllen, die musikalisch gedichtet worden sind.

Das **Finale**, über folgendes volkstümliche Thema gebaut:



ist Haydnsch im Material und im Geist, neckisch, leicht, scherzend und tändelnd. Auch die Überraschungen mit Generalpausen, dynamischen Kontrasten, plötzlicher Rückkehr des Themas fehlen nicht. An einzelnen Stellen klingen uns spezifisch Mozartsche Töne entgegen; aber es sind nur kurz eingeworfene Motive. Zur Ausgestaltung eines zweiten Themas kommt es nicht; vielmehr wird der ganze Satz mit jenen wenigen Grundtakten bestritten, welche oben zitiert sind Es ist nicht genug zu bewundern, welches bunte Leben Mozarts Kunst und dramatische Phantasie ihnen abgewinnt. Es tummelt sich in diesem Finale wie auf den Marktbildern der niederländischen Schule: die komischen Gruppen umsteht und belohnt eine lebendige, froh erregte Menge mit fortreißendem Gelächter; die Komik ist von der feinsten Art bis zur unfreiwilligen vertreten, und auch der derberen Lustigkeit der Volksmasse ist ein Plätzchen mit eingeräumt. Siehe im ersten **Forte** die plump drollige Fröhlichkeit der Bässe:



Wie mit einem plötzlichen Windstoß ist der ganze Carneval verschwunden. Die Stellen, wo der Ausdruck der Lebensfreude ins Stocken geräth, von düsteren Vorstellungen gestreift wird, liegen in der Durchführung. Ganz besonders ergreifend ist ihr Schluß, wo das spielende Motiv des Hauptthemas ganz vor den wehmütigen Tönen der Bläser verschwindet.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (125) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541e. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a) 20 ₰. — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie, C m. (520). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).
Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie. Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).
(Wird fortgesetzt.)

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). — Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Engl. Ausg. (541a). 20 ₰.
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12, B. (586). — Symph. Nr. 16, G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (547). — Symphonie Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522).
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).
Tinel, Franziskus (530).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556) — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582

Weingartner, König Lear (herausgegeben vom Komponisten) (601).
—— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten) (602).
Tinel, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter) (603).
—— Mohnblumen (herausgegeben von Hans Hofmann) (604).
Volbach, Es waren zwei Königskinder (herausgegeben von W. Rabl) (605).
Wagner, Das Liebesmahl der Apostel (herausgegeben von A. Mielke) (606).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

(XI. 1905.) Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 572.

780.8
B74m2
v.572

Kleiner Konzertführer.

Mozart

Symphonie Nr. 40

in G moll.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Mozart, Symphonie Nr. 40 in Gmoll.

Inhalt.

Allegro molto. — Andante. — Menuetto. Allegretto.
Allegro assai.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 4 ℳ, 8⁰ 1½ ℳ,
15 Orchesterstimmen je 30 ₰.

Klavierbearbeitungen:

Für 2 Hände 2 ℳ, für 4 Hände 2 ℳ,
für 2 Klaviere zu 8 Händen 4 ℳ.

Symphonie Nr. 40

(in Gmoll)

von

W. A. Mozart.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

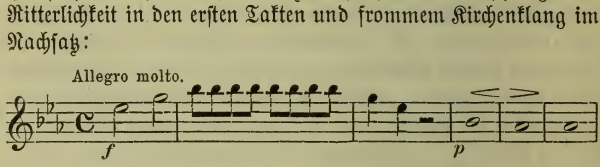
780.8
B74m2
v.572

Symphonie Nr. 40 in Gmoll.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

In neuerer Zeit sind „Beethovenabende", Orchesterkonzerte, in denen lediglich Beethovensche Symphonien gespielt werden, in Aufnahme gekommen. Niemand braucht zu fürchten, daß diese Mode nächstens auf Haydn übertragen wird. Denn so sehr seine Musik anregt, sie füllt die Seele nicht, sie bedarf einer Ergänzung. Dem 18. Jahrhundert brachte diese Ergänzung W. A. Mozart, indem er in die Eckſätze der Symphonien ein geistiges Element einführte, welches die Zeitgenossen „Cantabilität" nannten. Bei Haydn immer rasche, vorwärts eilende Rhythmen, muntere, zuweilen leidenschaftliche, aber in der Regel knapp gehaltene Themen; immer bestimmte und fertige Äußerungen einer aktiven, positiv kräftigen Stimmung im ersten und vierten Satz. Bei Mozart: in den späteren Symphonien wenigstens, meistens ganz andere Hauptthemen: lange Perioden aus verweilenden, sich ausbreitenden Motiven entwickelt, in denen eine schwere Empfindung nach Ausdruck ringt, das Pathos eines vollen Herzens, welches die Formen des menschlichen Gesangs bald fest ergreift, bald nur für einen kurzen Moment zu streifen scheint! — Adagiogeist im Allegrokleide! Die, im höheren, im Schillerschen Sinne, sentimentalen Elemente des Seelenlebens waren der älteren Instrumentalmusik selbstverständlich nicht fremd: aber sie wurden dort in der Regel für sich gehegt und blieben vorzugsweise auf die langsamen Sätze beschränkt; in den lebhafteren erhielten sie höchstens Nebenplätze. Nach der Meinung Vieler machte sich daher Mozart einer Stilvermischung schuldig, indem er jene sentimentalen Elemente in die Hauptthemen und an andere wichtige Stellen der Allegri hineinzog, und noch der verdiente Nägeli nannte

den Meister wegen seiner Cantabilität, durch die ein Beethoven vorbereitet wurde, einen „unreinen Instrumentalkomponisten". Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war jedoch auch in der Musik die Zeit mancher wohlgeglückten und heilsamen Stylvermischung. In der ernsten Oper Gluck, in der komischen Piccini, Galuppi, Guglielmi, in der Instrumentalmusik Ph. E. Bach und in einem bestimmten Umkreise auch J. Haydn! Mozarts Cantabilität entsprach aber auch einer geistigen Strömung des 18. Jahrhunderts, die dem Optimismus des späteren Haydn mindestens die Wage hielt. Auf Haydns Seite: der Adel und ein absterbendes Geschlecht, auf der Mozarts das junge aufstrebende Bürgertum, die Führer der Literatur, Kunstwerke wie Clavigo, Räuber, Cabale und Liebe, wie Hogarths Bildercyclen. In der Sehnsucht nach einer gerechteren und vollkommneren Welt kam der Pessimismus der Aufklärung mit dem gläubigen Christentum zusammen, berührte sich — ohne es zu wissen — Mozart mit dem ihm verhaßten Voltaire. Mozart steht als Vertreter der cantabilen Richtung bereits in seiner ersten Symphonie vor uns, die er als achtjähriger Knabe schrieb. Das Hauptthema ihres ersten Satzes ist so eine Mischung von Ritterlichkeit in den ersten Takten und frommem Kirchenklang im Nachsatz:



Die „Cantabilität" seiner Instrumentalmusik beruhte demnach in allererster Linie auf individuellen, angeborenen und ererbten Anlagen. Zeigt sie sich ja doch auch, wenn schon viel schwächer in den Kompositionen des Vaters: Leopold Mozart, den wir überdies aus den Briefen als einen bigotten Mann und argen Pessimisten kennen. Glücklicherweise steht jedoch bei Wolfgang

Mozart den weltflüchtigen Elementen eine starke „Frohnatur“ köstlichster Art und eine unversiegliche lebensfrohe Jugendfrische gegenüber. Der Priester, der Weltweise in ihm wird stets von dem Kavalier begleitet; wie ein neuer Minnesänger repräsentiert Mozart auch die besten Adelselemente seiner Zeit. Daher die unübertreffliche, die unerreichte harmonische, die hellenische Wirkung seiner Kunst. Freilich in seinen Symphonien ist sie nicht überall zu finden; sie zeigen zum großen Teil, daß Mozarts Herz für die Instrumentalmusik nur schwächer schlug. Von den 49 Symphonien Mozarts, die Köchels Verzeichnis nachweist, besaßen wir bis vor Kurzem nur 11 im Druck und zwar in der sogenannten alten Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel, die zu diesen noch eine zwölfte, aber unechte hinzufügte. Diese Zahl ist durch die neue monumentale Gesamtausgabe*) der Werke Mozarts jetzt auf 47 vermehrt worden. Wir sehen aus ihnen, daß sich Mozart als Symphoniker langsam entwickelt hat. Im Wesentlichen geht er von der Theater- und Festmusik der italienischen Schule aus, treibt dann mit den Wienern Gesellschaftsmusik und endet damit in der Symphonie subjektive Tondichtungen, Gelegenheitsdichtungen im Goetheschen Sinn zu geben.

Mozart ist durchaus nicht so leicht durchgedrungen wie Haydn. Hauptsächlich lag das daran, daß er zuerst mit seinen letzten Symphonien, in denen das seinen Zeitgenossen neue cantabile Element am stärksten ist, in den Konzertsaal einzog.

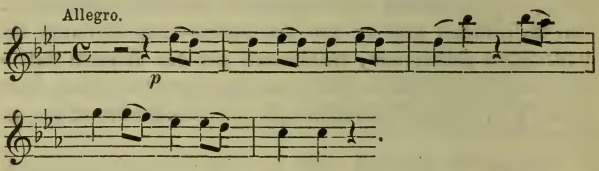
Die drei letzten und berühmtesten Symphonien Mozarts entstanden im J. 1788 in der Reihenfolge Es dur (26. Juni), G moll (25. Juli) und C dur (10. August).

G moll ist eine Tonart, die bei Mozart immer etwas besonderes zu bedeuten hat. Wir denken an das Klavierquartett und an das Quintett. Aber hier in dieser G moll-Symphonie vom Jahre 1788 ist er doch noch anders, als er jemals vorher gewesen. In ihrer leidenschaftlichen Hingabe an eine ein-

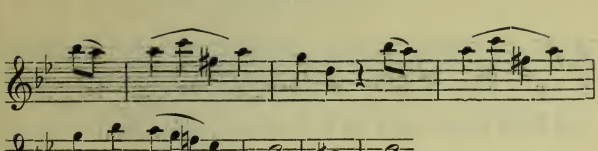
*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

seitige Stimmung und noch dazu an eine so düstere, erscheint sie unter den Symphonien Mozarts und seiner Zeit als eine Ausnahme. Vielen erscheint allerdings heute dieses Werk in Bezug auf seinen Ausdruck gar nicht weiter der Rede wert, denn es ist Jahrzehnte lang in Zwischenaktsmusiken geschmacklos verbraucht worden. Aber noch im Jahre 1802 wird diese Symphonie von Leipzig aus eine „schauerliche" genannt. Diese Bezeichnung kommt der eigentlichen Natur der G moll-Symphonie vielleicht doch näher als die imitierte Begeisterung, mit welcher neuere Mozartverehrer uns immer wieder und immer wieder nur auf die Anmut und den Wohllaut des Werkes aufmerksam machen.

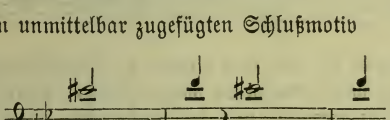
Es ist wohl nicht bloß zufällig, daß die G moll-Symphonie keine Einleitung hat. Mozart steht hier sofort mitten in der Sache drin:



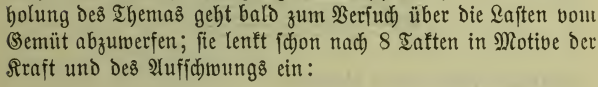
Das ist allerdings anmutig in der Form, aber es ist keine wirkliche Fröhlichkeit, sondern der Zustand einer armen Seele, die gern fröhlich wäre, es ist ein liebenswürdiger Flattersinn in trüber Lage. Die Motive erinnern an Spiel und Tanz und Glück, aber die Mollharmonie erzählt von Not und Hindernissen. Da haben wir also gleich in den ersten Takten die Mischung gegensätzlicher, widersprechender Stimmungen, derentwegen die musikalische Welt am Ende des 18. Jahrhunderts Mozart einen Romantiker nannte. Der tiefere Zug des Leidens, welcher sich schon in dem Sextenschluß des ersten Abschnitts vom Thema verrät, kommt in der Nachsatzperiode noch deutlicher zum Ausdruck:



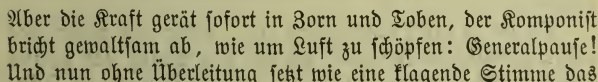
und in dem unmittelbar zugefügten Schlußmotiv



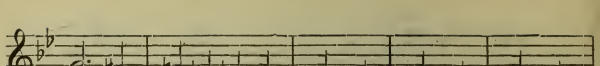
bricht die innerliche Erregung dämonisch durch. Die Wiederholung des Themas geht bald zum Versuch über die Lasten vom Gemüt abzuwerfen; sie lenkt schon nach 8 Takten in Motive der Kraft und des Aufschwungs ein:



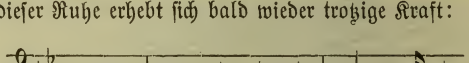
Aber die Kraft gerät sofort in Zorn und Toben, der Komponist bricht gewaltsam ab, wie um Luft zu schöpfen: Generalpause! Und nun ohne Überleitung setzt wie eine klagende Stimme das zweite Thema ein:



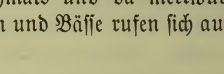
Es ist ein kindlicher Zug in dieser Weise, ihre Wehmut, ihr Schmerz ergreifen doppelt, weil um so wenig gebeten wird, weil ein so gutes, reines Herz hier spricht. Wie müde es ist, das sagt der Schluß der Periode mit der Melodie in den tiefen Saiten und einschlummernd:



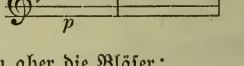
Aus dieser Ruhe erhebt sich bald wieder trotzige Kraft:



und behauptet sich bis zum Schluß der Themengruppe. Nur einmal, ehe das Hauptthema wieder einsetzt, erklingt der Ton der Sehnsucht nochmals und da merkwürdig eindringlich und romantisch: Geigen und Bässe rufen sich ausdrucksvoll das breite Motiv



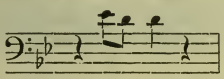
zu, heimlich spielen aber die Bläser:



hinein.

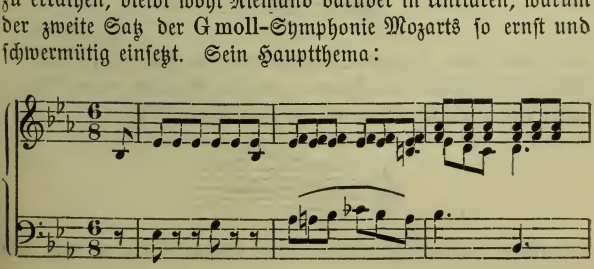
Da wo es zur Durchführung geht, haben wir wieder das rasche, gewaltsame Besinnen, wie vor dem Einsatz des zweiten Themas. Über vielsagende Pausen lenkt da Mozart aus **B dur** in **Fismoll**. Die Durchführung selbst — wie gewöhnlich bei Mozart und abweichend von Haydn und Beethoven der kürzeste unter den drei Teilen des ersten Satzes und was bei Mozart eine Ausnahme ist, ganz thematisch ohne Figuren und Gänge durchgeführt — zerfällt in zwei Hälften. In der ersten wechseln die Geigen und Bässe mit dem Hauptthema; eine aufgeregte Kontrapunktik herrscht in ihr ähnlich wie in der Zweikampfsszene des Don Juan. Es gilt dem Versuch den Bann drückender Ideen zu durchbrechen. Bei einer Art Orgelpunkt (auf **A**) kommt er zum Stehen. Nun folgt die zweite Hälfte kurzgliederig fast

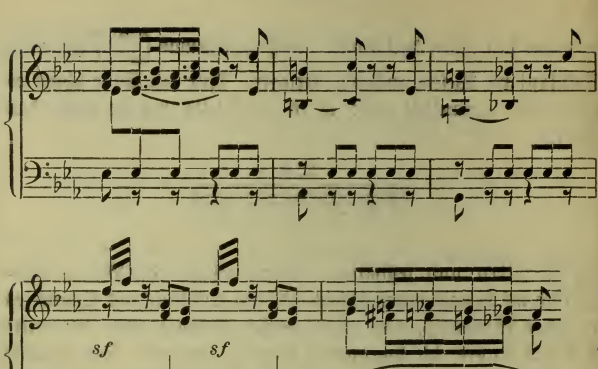
nur aus den ersten drei Noten des Hauptthemas geformt, kleinlaut im Wesen, suchend, verlegen. Nur am Ende schreit es laut und verzweifelt auf: es ist die Stelle, wo die Bässe das Motiv



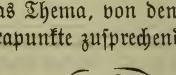
an sich reißen und festhalten. Dann nehmen die Bläser, chromatisch müde nach unten schleichend, den Ausdruck des Schmerzes in jeder Wendung, von allem Hoffen Abschied und der dritte Teil des Satzes, die sogenannte Reprise, beginnt. Sie verläuft der Regel nach im Wesentlichen als Wiederholung des ersten Teils. Nur mit einigen Erweiterungen weicht sie ab, die eine Steigerung der düstern leidenschaftlichen Grundstimmung bekunden. Von den betreffenden Stellen schließt die erste an das Seitenthema des Hauptthemas an, das in der Themengruppe die Sache des Aufschwungs und der Hoffnung führte, an. Die zweite, ganz am Ende des Satzes, verzögert den Abschluß in der Haupttonart (G moll) durch eine Episode, in der auf einen Augenblick ein Bild des Friedens in den Sturm der Leidenschaft hineinblickt.

Während man bei vielen Symphonien seit Haydn Schwierigkeit hat den Zusammenhang der einzelnen Sätze zu finden oder zu errathen, bleibt wohl Niemand darüber in Unklaren, warum der zweite Satz der G moll-Symphonie Mozarts so ernst und schwermütig einsetzt. Sein Hauptthema:

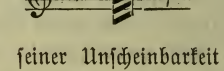




faßt die Elemente, aus denen sich der ganze Satz entwickelt, schon in sich: am Anfang die feierliche, andächtige Spannung die auf Kirchenton und den Schlägen des klopfenden Herzens beruht; in der zweiten Hälfte die kindlich innige Zuversicht und die Regungen des liebenswürdigen Weltkindes. Diese letzteren treten zuerst im siebenten Takt in Form eines kleinen kosenden Motivs

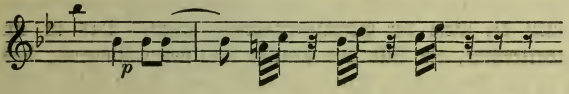


auf, das man in seiner Unscheinbarkeit gar nicht beachtet. Aber als die Bässe das Thema, von den Violinen durch schöne, echt Mozartsche Kontrapunkte zusprechenden Natur:

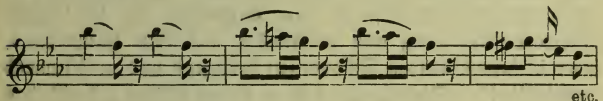


unterstützt, wiederholt haben, fängt dieses Motiv an sich aus-

zubreiten, zunächst noch innigen Gesang der Bläser begleitend. Aber plötzlich schlägt die Stimmung des Satzes vollständig um. Das Beichten und Beten ist völlig vergessen, ein neues Thema

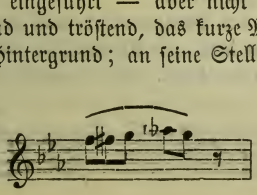


die Erinnerung an Zeiten kecker Lebensfreude setzt stolz mit schlagender Frische ein und in ihm ist das kosende Motiv ein wesentliches Element. Bald tritt es mit dem ersten Thema zu einer Auseinandersetzung zusammen, in der auf einen Augenblick der ernste Ton sich zum mahnenden steigert. Doch siegt die sanguinische Stimmung. Das neue dritte Thema:



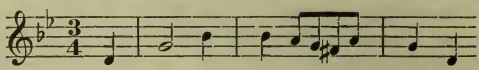
mit dem die Themengruppe des **Andante** schließt, spricht das am klarsten aus.

Die Durchführung beginnt mit fast unheimlicher Wirkung. Die Kirchenmotive des Hauptthemas reden hier einen außerordentlich drohenden Ton, so daß die Töne der Weltlust verwirrt umherflattern. Wir stehen vor einem Seelenbilde, wie es ähnlich Goethe in der Domszene seines „Faust" entwickelt hat. Nach einer stillen Stelle der Sammlung kommt das Kirchenthema vollständig — sehr schön von den Fagotten auf dem Quartsextakkord von C eingeführt — aber nicht mehr erschreckend, sondern aufrichtend und tröstend, das kurze Motiv der Weltlust zieht sich in den Hintergrund; an seine Stelle tritt ein Kontrapunkt:

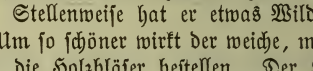


der von den Bläsern her inniges Sehnen ausspricht, in den Vordergrund und leitet in die Reprise über.

Nichts zeigt deutlicher als der Menuett der G moll-Symphonie, wie fern Mozart in seinen letzten Instrumentalkompositionen die Ziele der Gesellschaftsmusik lagen. Das ist ein Charakterstück, ein Bild des Ernstes und steten Ringens, das sich in die hergebrachte Tanzform kaum noch fügen will. Das Thema des Hauptsatzes:

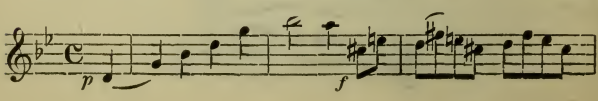


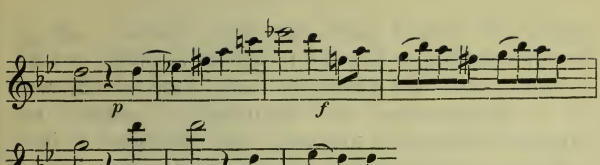
baut zunächst in dreitaktigen Abschnitten auf, zeigt also sofort und auch äußerlich scharf eine ungewöhnliche, streitbare Art. Noch deutlicher wird sie in dem Seitensatz, der für Mozart außerordentlich lang und vollständig aus dem Hauptthema, aber in fortwährenden Dissonanzen drängend und aufbäumend entwickelt ist. Stellenweise hat er etwas Wildes, streift das Dämonische. Um so schöner wirkt der weiche, müde Ton seines Schlusses, den die Holzbläser bestellen. Der Kämpfer schläft ein und träumt die schönsten paradiesischen Friedensbilder, unschuldige Kinderszenen aus dem Motiv



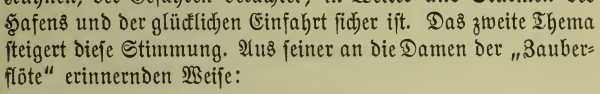
entwickelt. Es giebt kaum ein Trio, das so wie dieses gegen seinen Hauptsatz sich abhebt. Seine zweite Klausel enthält eine der gefürchtetsten Hornstellen.

Im Finale der Symphonie kommt ein Humor, der sich nicht bange machen läßt, ein Kraftgefühl, das aller Schwierigkeiten spottet, zum Ausdruck. Das Hauptthema:

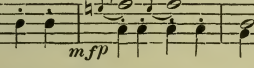




sagt das mit den kecken, durch das piano so listig wirkenden Anläufen auf die Dissonanz, mit den darauffolgenden Tuttistellen im forte in denen sich gleichsam der Beifall erregt zuschauender Massen äußert. Am deutlichsten sagt es der zweite Teil des Hauptthemas mit dem stolzen, herausfordernden D dur-Akkord (9. Takt des letzten Beispiels) der ihn beginnt. Mozart zeichnet in den Abschnitten, die dem Hauptthema folgen und die zum großen Teil aus seiner Achtelfigur entwickelt sind, das Bild des Kühnen, der Gefahren verachtet, in Wetter und Stürmen des Hafens und der glücklichen Einfahrt sicher ist. Das zweite Thema steigert diese Stimmung. Aus seiner an die Damen der „Zauberflöte" erinnernden Weise:



klingt ein fast prosaisches Behagen entgegen und vergnüglich, demonstrativ fidel über das dem Hauptthema entnommene Motiv



schließt die Themengruppe.

In der Durchführung herrscht aber ein ganz anderer Ton: Sie beginnt zwar mit dem Hauptthema in seiner richtigen Form; aber es kommt im zweiten Takt ins Staunen und Stocken, in einen vollständig rezitativischen Ton. Das ist der Ausdruck der Überraschung, mehr noch der Überrumpelung, die Lage ist

schneller als erwartet wurde sehr ernst geworden. Es gilt jetzt auf dem Platz zu sein und es beginnt eine Reihe von Abschnitten in denen das Hauptthema emsig durch die Stimmen eilt, in Nachahmungen und Engführungen verwickelt und mancherlei Umbildungen unterzogen wird. Es wächst in ihnen an Energie und Verwegenheit, es ruht einmal, dann bricht es mit verdoppelter Gewalt und Rücksichtslosigkeit hervor. Mit Generalpause nach einem mit äußerster Kraft geführten Streich schließt die Durchführung. Die Reprise nimmt einen regelrechten Verlauf, läßt aber an dem Schluß trübe Stimmungselemente hervortreten, die in der Themengruppe nicht zum Vorschein kamen. Damit findet die ganze Symphonie ein charaktervolles, aber nicht in gewohnter Weise befriedigendes Ende.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

Eine neue Auflage befindet sich in Vorbereitung von:

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
501. — Johannes-Passion.
502. — Matthäus-Passion.
552. — Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Messe in B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. — 1. Symphonie, C.
537. — 2. Symphonie D.
513. — 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. — 4. Symphonie, B.
505. — 5. Symphonie, C m.
514. — 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. — 7. Symphonie, A.
544. — 8. Symphonie, F.
526. — 9. Symphonie, D m.
546. — Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Faust's Verdammung.
506. — Harold-Symphonie.
515. — Requiem.
516. — Romeo und Julie.
507. — Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. — 1. Symphonie, C moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. — 4. Symphonie, Es.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Delibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvorák**, Aus der neuen Welt.
554. — 2. Symphonie D m.
555. — 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 8. Symphonie Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
541. — Messias. Siehe Konzertführer mit Text.
529. — Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. — Jahreszeiten.
509. — Schöpfung.
566. — Symphonie Nr. 1, Es.
567. — Symphonie Nr. 2, D.
568. — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. — Faust-Symphonie.
511. — Legende von der heiligen Elisabeth.
549. — Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. — Paulus.
547. — Violinkonzert.
512. **Mozart**, Requiem.
571. — Symphonie Nr. 39, Es.
572. — Symphonie Nr. 40, G m.
573 — Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. — Paradies und Peri.
542. — Scenen aus Goethes Faust.
524. — 1. Symphonie, B.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Má Vlast.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. — 5. Symphonie.
528. — Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.

(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. — Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).

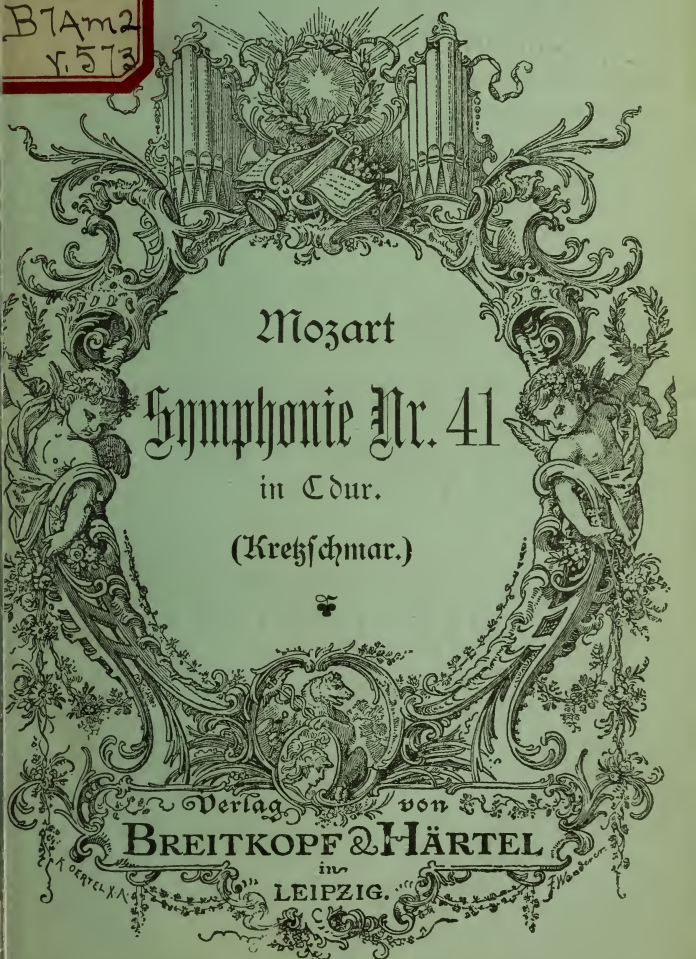
Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

780.8
B7Am2
v.573

Kleiner Konzertführer.



Mozart

Symphonie Nr. 41

in C dur.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 24-26 W. 38th St.

Mozart, Symphonie Nr. 41 in Cdur.

Inhalt.

Allegro vivace. — Andante cantabile. — Menuetto. Allegretto. — Molto Allegro.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 4 *M*, 8⁰ 1½ *M*,
14 Orchesterstimmen je 30 *Pf.*

Klavierbearbeitungen:

Für 2 Hände 2 *M*, für 4 Hände 2 *M*,
für 2 Klaviere zu 8 Händen 4 *M*.

780.8
B74 m2
v.573

Symphonie Nr. 41

(in Cdur)

von

W. A. Mozart.

Einzelausgabe
aus dem „Führer durch den Konzertsaal“
von
Hermann Kretzschmar.

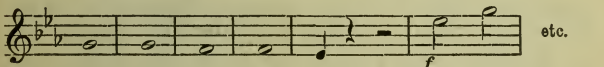
Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Symphonie Nr. 41 in C dur.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

In neuerer Zeit sind „Beethovenabende", Orchesterkonzerte, in denen lediglich Beethovensche Symphonien gespielt werden, in Aufnahme gekommen. Niemand braucht zu fürchten, daß diese Mode nächstens auf Haydn übertragen wird. Denn so sehr seine Musik anregt, sie füllt die Seele nicht, sie bedarf einer Ergänzung. Dem 18. Jahrhundert brachte diese Ergänzung W. A. Mozart, indem er in die Eckſätze der Symphonie ein geistiges Element einführte, welches die Zeitgenossen „Cantabilität" nannten. Bei Haydn immer rasche, vorwärtseilende Rhythmen, muntere, zuweilen leidenschaftliche, aber in der Regel knapp gehaltene Themen; immer bestimmte und fertige Äußerungen einer aktiven, positiv kräftigen Stimmung im ersten und vierten Satz. Bei Mozart: in den späteren Symphonien wenigstens, meistens ganz andere Hauptthemen: lange Perioden aus verweilenden, sich ausbreitenden Motiven entwickelt, in denen eine schwere Empfindung nach Ausdruck ringt, das Pathos eines vollen Herzens, welches die Formen des menschlichen Gesangs bald fest ergreift, bald nur für einen kurzen Moment zu streifen scheint! — Adagiogeist im Allegrokleide! Die, im höheren, im Schillerschen Sinne, sentimentalen Elemente des Seelenlebens waren der älteren Instrumentalmusik selbstverständlich nicht fremd; aber sie wurden dort in der Regel für sich gehegt und blieben vorzugsweise auf die langsamen Sätze beschränkt; in den lebhafteren erhielten sie höchstens Nebenplätze. Nach der Meinung Vieler machte sich daher Mozart einer Stylvermischung schuldig, indem er jene sentimentalen Elemente in die Hauptthemen und an andere wichtige Stellen der Allegri hineinzog, und noch der verdiente Nägeli nannte den

Meister wegen jener Cantabilität, durch die ein Beethoven vorbereitet wurde, einen „unreinen Instrumentalkomponisten". Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war jedoch auch in der Musik die Zeit mancher wohlgeglückten und heilsamen Stilvermischung. In der ernsten Oper Gluck, in der komischen Piccini, Galuppi, Guglielmi, in der Instrumentalmusik Ph. E. Bach und in einem bestimmten Umkreise auch J. Haydn! Mozarts Cantabilität entsprach aber auch einer geistigen Strömung des 18. Jahrhunderts, die dem Optimismus des späteren Haydn mindestens die Wage hielt. Auf Haydns Seite: der Adel und ein absterbendes Geschlecht, auf der Mozarts das junge aufstrebende Bürgertum, die Führer der Literatur, Kunstwerke wie Clavigo, Räuber, Cabale und Liebe, wie Hogarths Bildercyclen. In der Sehnsucht nach einer gerechteren und vollkommneren Welt kam der Pessimismus der Aufklärung mit dem gläubigen Christentum zusammen, berührte sich — ohne es zu wissen — Mozart mit dem ihm verhaßten Voltaire. Mozart steht als Vertreter der cantabilen Richtung bereits in seiner ersten Symphonie vor uns, die er als achtjähriger Knabe schrieb. Das Hauptthema ihres ersten Satzes ist so eine Mischung von Ritterlichkeit in den ersten Takten und frommem Kirchenklang im Nachsatz:



Die „Cantabilität" seiner Instrumentalmusik beruhte demnach in allererster Linie auf individuellen, angeborenen und ererbten Anlagen. Zeigt sie sich ja doch auch, wenn schon viel schwächer in den Kompositionen des Vaters: Leopold Mozart, den wir überdies aus den Briefen als einen bigotten Mann und argen Pessimisten kennen. Glücklicherweise steht jedoch bei Wolfgang

Mozart den weltflüchtigen Elementen eine starke „Frohnatur“ köstlicher Art und eine unversiegliche lebensfrohe Jugendfrische gegenüber. Der Priester, der Weltweise in ihm wird stets von dem Kavalier begleitet; wie ein neuer Minnesänger repräsentiert Mozart auch die besten Adelselemente seiner Zeit. Daher die unübertreffliche, die unerreichte harmonische, die hellenische Wirkung seiner Kunst. Freilich in seinen Symphonien ist sie nicht überall zu finden; sie zeigen zum großen Teil, daß Mozarts Herz für die Instrumentalmusik nur schwächer schlug. Von den 49 Symphonien Mozarts, die Köchels Verzeichnis nachweist, besaßen wir bis vor Kurzem nur 11 im Druck und zwar in der sogenannten alten Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel, die zu diesen noch eine zwölfte, aber unechte hinzufügte. Diese Zahl ist durch die neue monumentale Gesamtausgabe*) der Werke Mozarts jetzt auf 47 vermehrt worden. Wir sehen aus ihnen, daß sich Mozart als Symphoniker langsam entwickelt hat. Im Wesentlichen geht er von der Theater- und Festmusik der italienischen Schule aus, treibt dann mit den Wienern Gesellschaftsmusik und endet damit, in der Symphonie subjektive Tondichtungen, Gelegenheitsdichtungen im Goethischen Sinn zu geben.

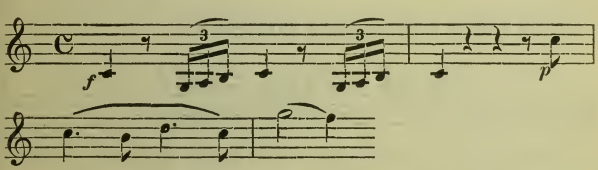
Mozart ist durchaus nicht so leicht durchgedrungen wie Haydn. Hauptsächlich lag das daran, daß er zuerst mit seinen letzten Symphonien, in denen das seinen Zeitgenossen neue cantabile Element am stärksten ist, in den Konzertsaal einzog.

Die drei letzten und berühmtesten Symphonien Mozarts entstanden im Jahre 1788 und zwar in der Reihenfolge: Es dur (26. Juni), G moll (25. Juli) und C dur (10. August).

Die C dur-Symphonie (Nr. 41 der Ges.-Ausg.) führt den Beinamen „Jupitersymphonie“. Sie darf in mancher Beziehung für Mozarts größte Leistung im Symphonienfache gelten und bildet eins der schönsten Denkmäler seines freien, starken und reichen Geistes. Keine andere der Symphonien Mozarts

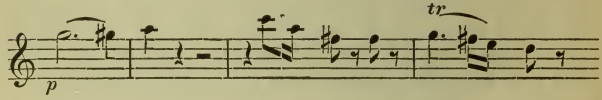
*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

hat diesen breiten Wurf der Themen, keine andere verbindet mit dem gleichen Reichtum wahrhaft goldener Ideen die Einheit im Charakter und die Harmonie der Darstellung. Es lebt etwas Antikes in ihr: eine erhabene Heiterkeit und ein Schönheitsgefühl, das auch ihre vollsten Lustausbrüche adelt. Ihr erster Satz klingt mit seinem Eingangsthema wieder an den festlichen Ouvertürenton der früheren Symphonien Mozarts an; aber schon nach dem ersten Komma wird der Charakter innerlich

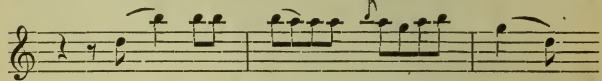


und so bildet nicht blos dieses Thema — es hat bis zu seinem vollständigen Abschluß die beträchtliche Länge von 23 Takten — sondern der ganze Allegrosatz eine meisterhafte und erquickende Verbindung von äußerer glänzender Schilderei und edlem Seelenausdruck. Es ist im Allgemeinen nicht so schwer Programme zu den Meisterwerken unserer klassischen Instrumentalmusik zu schreiben; bei der Jupitersymphonie kann man der Verlockung kaum widerstehen. Man sieht die Einzelnen in ihren stillen Gedanken dahingehen, die Massen in lauter Freude aufschäumen; es wechseln Bilder und Scenen in ruhiger Steigerung und Folgerichtigkeit, auch mit erschreckenden Zwischenfällen. Sie gilt einem Fest, einem Ereignis, auf dessen besonderen Glanz man aus dem ersten Abschnitt des Satzes — vom Anfang bis zur Fermate — schließen kann. Er ist gleichsam die Einleitung des Ganzen und hat in seiner wuchtigen rythmischen Rüstung, in der das der Bläser mit dem der Geigen zusammenschlägt, ganz den stolzen und prunkenden Charakter der alten Intrade, der alten italienischen Opernsymphonie in ihren besten, feierlichen, pathetischen Exemplaren. Aber schon in dieser

Einleitung treten die Festmotive im Eindruck hinter die paar Takte zurück, die der stillen Freude des Herzens Ausdruck geben. Und so bleibt es: trotz des festlichen Grundtons bestimmen die Motive des intimen Gemütslebens

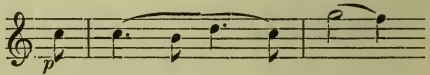


und der naiven volkstümlichen Fröhlichkeit:



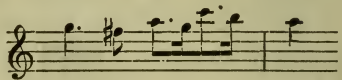
den Gesamtausdruck des Satzes! Das letztere ist eine der liebenswürdigsten Erfindungen Mozarts.

Ganz besonders tritt unter allen diesen Grundgedanken das Motiv der inneren Freude hervor, das wir zuerst im dritten Takt des Satzes in der Gestalt:



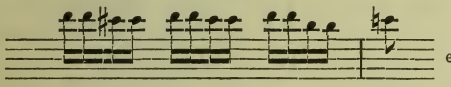
kennen gelernt haben. Aus ihm entwickelt Mozart lange Perioden stillen Jubels, glücklicher Überschwänglichkeit, Verse, in denen erzählt zu werden scheint, wie sich ein Menschenlos über Erwarten schön gestaltet, eine kühne Hoffnung lieblich erfüllt hat.

Dieses Motiv kommt in Umbildungen:



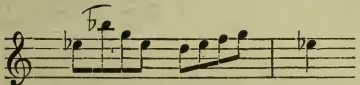
die es dem Überschwänglichen nähern. Da aber, wenn das Herz zu rege werden will, zwingt Mozart die Phantasie in eine ganz andere Richtung. Da hören wir einmal plötzlich uner-

wartete laute, breit daliegende Moll-Akkorde, die an Zeiten der Trübsal zu erinnern scheinen. Ein anderes Mal wendet er den Blick schnell aufs äußere Festbild, und trifft es vielleicht gerade in dem Augenblick, wo die Menge mit

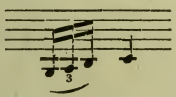


opernmäßig jubelt.

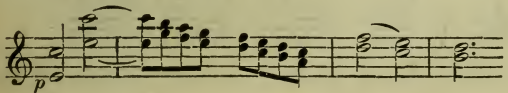
Der ganze Vorwurf dieses ersten Satzes hat Ähnlichkeit mit dem in Beethovens B dur-Symphonie. Die Freude nach Außen, die laute Freude wechselt mit der Freude nach Innen, mit der innigen, stillen Freude: Die Durchführung ist vorwiegend der ersteren gewidmet. Sie beginnt mit Sätzen über das Motiv:



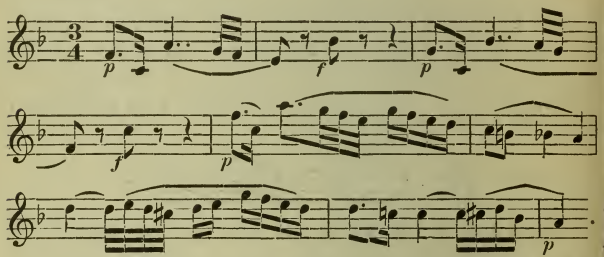
— zuerst trat es als Schluß des oben zitierten Themas der naiven volkstümlichen Fröhlichkeit auf — gebildet, Ausbrüche einer Heiterkeit, die in ihrer Kraft sich kaum zu lassen weiß, die Händel sucht und schließt mit rauschenden Festbildern aus dem Anfangsmotiv des Satzes:



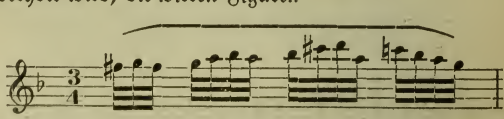
entwickelt. Das stille Glück äußert sich in kurzen Episoden, die dazwischen treten. Neben dem naiv volkstümlichen Achtelmotiv sind dazu auch Figuren verwendet, die in der Themengruppe zuerst von den Bläsern als Lückenbüßer die Pausen zwischen den Abschnitten des Hauptthemas zu füllen, gebracht werden:



Das **Andante cantabile**, der zweite Satz der Jupitersymphonie (**F** dur, $^3/_4$) wendet sich nun der ernsten Seite des festlichen Ereignisses zu. Es ist eine außerordentlich tief erregte Komposition, der leidenschaftlichste und an Gewalt der Empfindung reichste Theil des ganzen Werks. Die Stimmung ist die eines Menschen, der sich in der Stunde der Entscheidung noch einmal prüft. Mit einem vertrauensvollen, demütigen Gebetston setzen die Violinen gedämpften Klanges (**con sordino**) das Hauptthema

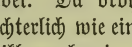


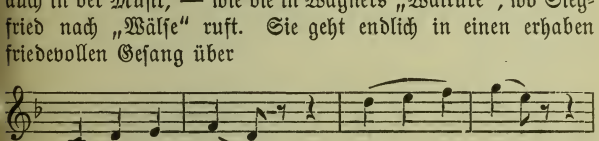
ein; aber mehrmals unterbricht ein kurzer, scharfer Forteschlag des ganzen Orchesters. Das ist der Zustand einer Seele, die vor der Verantwortung erschrickt und plötzlich schaudert. Nach dem Ende nimmt das Thema wieder einen ruhigen Gesangcharakter an; aber die Fieberschläge des Einsatzes bleiben doch dem ganzen **Andante** in den Gliedern. Daher hat noch das Hauptthema selbst den sonst in seiner Schroffheit ganz unmotivirten Wechsel von **p** und **f** und wieder **p** (5., 7. und 9. Takt). Daher kommen, als das Thema, wie es Mozart liebt, von den Bässen wiederholt wird, die wirren Figuren



der Violinen, die mit den vielen ähnlichen, erregten, oft rezita-

tivisch erregten Solostellen, die noch kommen, die Geigenpartie auch dieses Mozartschen **Andantes** ungewöhnlich schwer machen.

In der größten Breite und Macht kommt das Bangen und Zagen, die dramatische Spannung, der vor der Entscheidung stehenden Seele in dem zweiten Thema des **Andante** zum Ausdruck, namentlich in seinem Einsatz. Das erste Thema hat eben etwas ruhiger, zuversichtlicher geendet. Da dröhnt, ohne alle Vorbereitung und Überleitung, fürchterlich wie ein Donnerschlag, ein voller, stechender **C moll**-Dreiklang herein, das Orchester zittert in Synkopen und Triolen:  2c., nur die Holzbläser behalten noch Fassung genug, um zum Bitten und Klagen anzusetzen. Es ist eine Stelle höchsten Gemütsdrucks, ähnlich — auch in der Musik, — wie die in Wagners „Walküre", wo Siegfried nach „Wälse" ruft. Sie geht endlich in einen erhaben friedevollen Gesang über



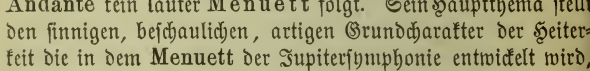
dessen bewegliches Nachspiel (siehe *) im weiteren Verlauf Anlaß zu Kombinationen und Wendungen giebt, die in ihrer Mischung von Tiefsinn und leichtem Spiel ganz einzig sind.

So nimmt also die aufregende Scene, die Mozart an die Stelle eines zweiten Themas treten läßt, ein Ende in seliger Schwärmerei. Namentlich die letzten Takte der Themengruppe mit dem sanften Hörnerrhythmus und den freundlichen Gesangmotiven, die zwischen Geigen und Holzbläsern wechseln, sind paradiesische Kunst.

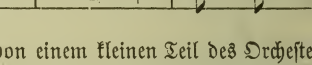
Von da an baut aber Mozart seinen langsamen Satz sehr ungewöhnlich auf. Die übliche Durchführung beschränkt er auf eine Wiederholung des erregten Anfangs des zweiten Themas

(jetzt in D moll), glättet aber schnell seine hohen Wogen und bringt, da wo man den milden Nachgesang, die zweite Hälfte dieses Themas erwartete, schon die Reprise, die Wiederholung des ersten Teils des Andante. Doch kommt diese Wiederholung mit bedeutenden Variationen in der Modulation, Figuration und besonders im Charakter. Alles ist erregter, aber es ist eine Erregung, die der Freude zum Sieg und Durchbruch hilft. An der Stelle, wo der Themengruppe nach wieder die düstere Scene des zweiten Themas kommen müßte, steht ein lang und naturalistisch hingeschmetterter C dur-Akkord und an ihn schließt sich der friedevolle Teil des zweiten Themas.

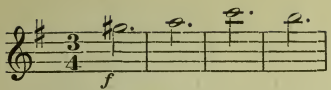
Es ist psychologisch wohl begründet, daß nach einem solchen Andante kein lauter Menuett folgt. Sein Hauptthema stellt den sinnigen, beschaulichen, artigen Grundcharakter der Heiterkeit die in dem Menuett der Jupitersymphonie entwickelt wird, genügend fest:



Es wird nur von einem kleinen Teil des Orchesters vorgetragen. Das Tutti, das hernach hinzutritt, scheint mit dem zarten Ton nicht recht einverstanden, lehnt sich einmal sogar in einem unmutigen Unisono dagegen auf:



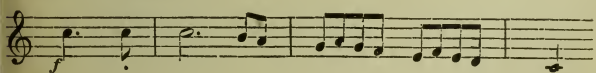
und bringt dann in die Entwickelung des Themas einen höheren Grad von Festigkeit und Feuer. Da sind es aber — am Schluß des Seitensatzes — die Holzbläser, welche mit einem melancholisch-drolligen Einspruch kommen. Das Trio ist allereinfachster Art, in der Melodik und Instrumentierung absichtlich eine Haydnkopie. In seiner zweiten Clausel spielt es mit dem Thema:



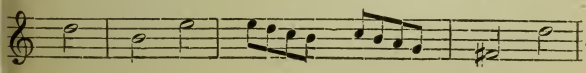
schon auf das **Finale** der Symphonie, auf Ende und Abschied an.

Der berühmteste Satz der Symphonie ist dieses **Finale**. Man nennt das ganze Werk zuweilen mit Bezug auf diesen letzten Satz die **Cdur**-Symphonie mit der Schlußfuge und Leute, die sich in Spekulationen gefallen, haben nachzuweisen gesucht, wie sich in diesem **Finale** Faust und Helena vermählen, wie hier die vermeintlich ganz konträren Stilarten der Fuge und Sonate ihre erstmalige Verbindung eingehen. Von alledem ist wenig wahr. Um diese Symphonie von andern **Cdur**-Symphonien Mozarts zu unterscheiden, mag man sie die Symphonie mit der Schlußfuge nennen. In Wirklichkeit aber spielt die Fugenform eine untergeordnete Rolle. Das Hauptthema des Satzes, das auch in andern Mozartschen Werken vorkommt, das überhaupt unter die kontrapunktischen Allerweltsgedanken gehört,

wird nach dem ersten Halbschluß, den der Satz macht, in einer einfachen Fuge durchgeführt, die nach 21 Takten zu Ende ist. Nach der Reprise des Satzes schließt Mozart nicht einfach, sondern setzt noch eine Coda an, die ebenfalls wieder mit einer Fuge beginnt und zwar mit einer sogenannten Tripelfuge, bei welcher zu dem schon angegebenen Hauptthema noch folgende 2 Sujets hinzutreten



und



Nach 34 Takten ist auch diese Fuge wieder zu Ende. Das an letzter Stelle angeführte Motiv fungirt im Satze von vorn herein als sogenanntes zweites Thema. Daß es wie auch die übrigen Motive und Themen in diesem **Finale** mit Rücksicht auf kontrapunktische Brauchbarkeit erfunden ist und daß der Ausdrucksgehalt dieser Rücksicht nachgesetzt worden ist, braucht nicht erst nachgewiesen zu werden. Der Schlußsatz der Jupitersymphonie ist und bleibt ein Meisterstück der kontrapunktischen Kunst, die sich namentlich in Engführungen und kanonischen Nachahmungen im vollen Glanze zeigt; aber er ist in der Periode der Klassiker kein Unikum. Dittersdorf hat ganz gleichzeitig mit Mozart und Michael Haydn vier Jahre vor ihm ebenfalls eine **C dur**-Symphonie mit einer Tripelfuge geschlossen*). Jedoch in der Hauptsache erhebt er sich über alle verwandten Arbeiten in der gleichzeitigen Symphonik: nämlich unser **Finale** ist auch im Charakter, im Ausdruck eines kraftbewegten, festlichen Lebens ein Meisterstück, würdig eines Jupiter, eines Olympiers der Kunst.

---

*) Beide Werke sind unlängst (bei Breitkopf & Härtel) in Partitur gedruckt worden.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
525. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569 **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
541. —— Messias. Siehe Konzertführer mit Text.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl
562 **d'Indy**, Wallenstein.
550 **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549 —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— 3. Symphonie, A m.
575. —— 4. Symphonie, A.
512. **Mozart**, Requiem.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazad und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuse
(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 574.

780.8
B74m2
v.574

Kleiner Konzertführer.

Mendelssohn

Symphonie Nr. 3

in A moll.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Mendelssohn, Symphonie Nr. 3 in Amoll.

Inhalt.

Introduction und Allegro agitato. — Scherzo assai vivace. — Adagio cantabile. — Allegro guerriero und Finale maestoso.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur ℳ 5.—, Ausgabe 8⁰ ℳ 3.—.
Orchesterstimmen 20 Hefte je 60 ₰.

Bearbeitungen:

Für Klavier 2händig (V.-A.) ℳ 1.—, 4händig ℳ 1.—.
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen ℳ 6.—.
Für Klavier 4händig mit Violine und Violoncell ℳ 4.20.
Für Violine und Pianoforte ℳ 2.60.

Symphonie Nr. 3

in Amoll

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 56.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

180.8
B74m2
f.574

Symphonie Nr. 3 in A moll.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Die Symphonien Mendelssohns gehören nach der Form zur Schule Beethovens. Mit einzelnen Arbeiten Franz Schuberts und Louis Spohrs sind sie die ersten, in denen die mächtigen Satzerweiterungen jenes Meisters, insbesondere seine Durchführungen, fertig nachgebildet werden. Im Inhalt und Charakter aber rücken auch sie vom Standpunkt Beethovens merkbar ab. Beethovens Symphonien sind mit Ausnahme der dritten und sechsten alle Bilder aus dem Leben des Komponisten, sind Dokumente eines gewaltigen, an inneren Gedanken reichen philosophischen Zeitalters. Die spätere Symphonik schöpft, wie das gesamte Geistesleben des neuen Jahrhunderts, mehr aus der Außenwelt, wird mehr und mehr Programmmusik. Zunächst nur in der Wahl der Ideen, mit Hektor Berlioz in den Mitteln, mit Franz Liszt endlich auch in den Formen. Die Symphonien Mendelssohns stehen auf der ersten Stufe des Übergangs: ihr Phantasiekreis neigt zur Programmmusik. Im Charakter der Darstellung gehören sie zur romantischen Schule, die in der Musik viel früher einsetzt als in der Litteratur und den bildenden Künsten. Auch die musikalischen Romantiker kennzeichnet das Festhalten an Lieblingsstimmungen, der subjektive Ton und die daraus hervorgehende Einseitigkeit und Gleichförmigkeit der Werke. Die musikalischen Romantiker pflegen Specialitäten des Gemütslebens und der Phantasie, sie haben in der Form Manieren, die immer wiederkehren und für welche sich schnell Nachahmer und Schüler finden. Wie die allgemeine Romantik, läuft auch die Geschichte der musikalischen im Zickzack, springt von dem phantastischen Gebiete auf das sentimentale über, von da auf das naturfrohe und naive und läuft endlich von dieser Station, von der Hingabe an Kleinleben und Genre, in eine Periode der Realistik und des Naturalismus aus.

Die sentimentale Richtung der Romantik erreicht in Mendelssohn ihre Spitze, kommt mit ihm ungefähr auf die Stufe, die in der Dichtkunst Lord Byron einnimmt. Der romantische Beiklang, welcher viele Kompositionen Schuberts wehmütig färbt, alle Werke Spohrs mit einem Hauch von Sehnsucht überzieht, nimmt bei Mendelssohn ein energischeres Wesen an und äußert sich schwermütig, klagend und leidenschaftlich. Mendelssohn ist unter den späten Vertretern der sentimentalen Romantik die vielseitigste, beweglichste und reichste Natur und wirft häufig jede romantische Fessel des Ausdrucks ab.

Über die Chronologie der fünf Mendelssohnschen Symphonien besteht auch bei einzelnen Biographen Wirrwarr. In der Gesamtausgabe seiner Werke (Breitkopf und Härtel) sind sie — mit Ausnahme der Reformations-Symphonie — in der Reihenfolge des ersten Entwurfes gezählt und darnach ist die Amoll-Symphonie, die als Mendelsohns Hauptsymphonie gilt, als die dritte (Op. 56) numeriert. Sie ist unter dem Beinamen „die schottische" bekannt; die Hauptmelodie des munteren Satzes, welcher in ihr die Stelle des Scherzos einnimmt, soll dem reichen Volksliederschatz Schottlands entstammen. Aber die Beziehungen zwischen dem Werke und seinem Titel sind tiefer: Mendelssohn schreibt, daß ihm die ersten Themen an den Stätten Maria Stuarts kamen*). Weitere Briefe bestätigen, daß der Entwurf dieser Symphonie in frühere Jahre fällt. Sehr fleißig arbeitete er an ihr im Jahre 1830 in Rom; eines Tages aber schreibt er an seine Familie: „Vom 15. April bis 15. Mai ist die schönste Jahreszeit in Italien — wer kann es mir da verdenken, daß ich mich nicht in die schottische Nebelsymphonie zurückversetzen kann? Ich habe die Symphonie deshalb für jetzt zurücklegen müssen." **) Vollendet wurde sie (nach den Angaben der Partitur) in den Jahren 1841 und 1842, in der künstlerisch reifsten Periode des Komponisten. So vereint sie mit formeller

*) L. Hensel. Die Familie Mendelssohn (5. Aufl.) 1886. I, 255.
(** F. Mendelssohn. Briefe aus den Jahren 1830—1847, (Leipzig, 1875) S. 98.

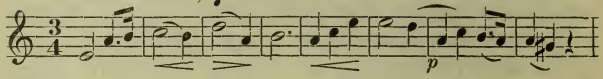
Vollendung die Frische und den Reichtum der Phantasie jener Jugendtage, in denen die „Sommernachtstraum-Ouverture“ entstand. Die „Walpurgisnacht“, die mit ihr gleichzeitig reifte, schickt in einzelnen Hauptthemen bedeutungsvolle Grüße in die schottische Symphonie hinein. Zur ersten Aufführung im Leipziger Gewandhaus kam sie am 3. März 1842, von den Freunden des Komponisten mit größter Spannung erwartet. „Von Deiner Symphonie schwärmt Bennet, wie wird Leipzig erst schwärmen!“ schreibt David am 7. Februar 1842 an Mendelssohn.*) Als sie bald darnach eintrifft, kann er es vor Neugierde nicht aushalten, liest bis spät in die Nacht hinein darin, ist entzückt „von dem Ganzen, von dem Einzelnen, von jeder Note“ und freut sich königlich auf die Aufführung. „Ich spitze mich auf das Halloh, daß das Werk hier hervorbringen wird“ schließt er den Bericht. Doch blieb der Erfolg der ersten Aufführungen hinter diesen Erwartungen zurück. „Die Symphonie ließ, da sie ohne Unterbrechung vom Anfang bis zu Ende gespielt wurde, den Zuhörern zu einer kurzen Erholung keinen Raum, so daß sie in der Empfänglichkeit für die Wirkung schließlich erlahmten. Man nahm das Werk mit großer Pietät gegen den Meister hin, ohne von ihm so begeistert worden zu sein, wie man vorausgesetzt und gewünscht hatte“.**) Was Mendelssohn zu der Anordnung bestimmt hat, die vier Sätze attacca d. h. ohne Unterbrechung spielen zu lassen, läßt sich mit voller Gewißheit nicht sagen. In den italienischen Symphonien der Vor-Haydn'schen Zeit mit ihren kurzen drei Sätzen waren die Pausen unnötig, in dem kolossalen Aufbau der Beethoven'schen Schule sind sie unentbehrlich; nur wenige Komponisten — R. Schumann in der Dmoll-Symphonie — haben sich deshalb Mendelssohn in diesem Punkt angeschlossen. Die kühle Aufnahme hatte aber auch noch andere Gründe. Sie liegen darin, daß das Werk

*) Ferdinand David und die Familie Mendelssohn. Leipzig, 1888. S. 164.

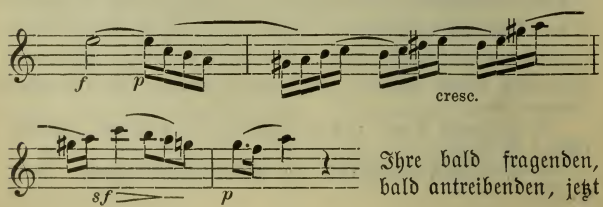
**) A. Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte. 1884. S. 99.

nicht gleichmäßig gelungen ist. Schon David hebt (a. a. O.) hervor, daß ihm der zweite Satz und das Adagio ganz besonderen Eindruck gemacht haben. Damit ist eine Erscheinung berührt, die so ziemlich bei allen Symphonien der Romantiker wiederkehrt: die Mittelsätze glücken ihnen am besten, dort sind die neuen, positiven Elemente ihrer Kunst zu finden; in den Eckſätzen herrscht ein Widerspruch zwischen den ihnen zu Gebote stehenden Ideen und den Beethoven'schen Formen. Ihn zeigt in Mendelssohns „Schottischer Symphonie" namentlich der erste Satz.

Dieser erste Satz besteht aus Introduktion (Andante con moto, $^3/_4$, Amoll und Allegro agitato ($^6/_8$). Das Thema dieser Introduktion:



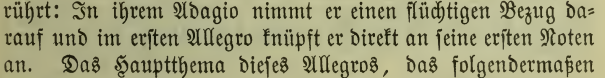
das von Bratschen und Oboen sofort gedeckten Tones eingeführt wird, gehört zu den Lieblingsgedanken Mendelssohns: Paulus in der Stunde der Reue, der lebensmüde Elias intonieren die schwermütige Melodie. Hier erinnert sie an die berühmten schottischen Balladen, an Burns und Scott, bereitet als Hauptgedanke und Motto des Prologs auf den ernsten, düsteren Hintergrund der Tondichtung vor. Daß die Vorgänge, bei denen sie verweilen wird, erregt und dramatisch verlaufen, sagt uns der Einsatz der Geigen, die während des Vortrags des Hauptthemas geschwiegen haben:



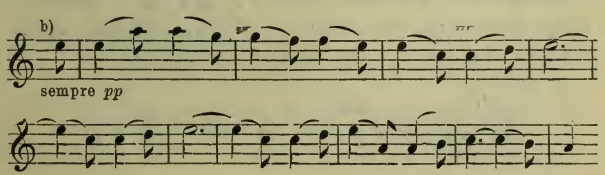
Ihre bald fragenden, bald antreibenden, jetzt

ungestümen, jetzt schmeichelnden Figuren leiten zur Mitte der Introduktion hinüber, in der das Anfangsmotiv der Balladenmelodie — vorwiegend in Bläsern und Cellis — hin- und hergewendet, vom Ausgangspunkt weit weg (nach B dur) geführt, schließlich vom vollen Chor der Instrumente zum leidenschaftlichsten Ausdruck gebracht wird. Darauf setzt — nach dem Schema des Liedes — der Anfang wieder ein. Die Violinen begleiten jetzt den Gesang, an einer Stelle — Anfang des Nachsatzes — werfen sie eine schneidend schmerzliche Dissonanz hinein; in den letzten immer leiser werdenden Takten geben die Flöten ein poetisches Echo.

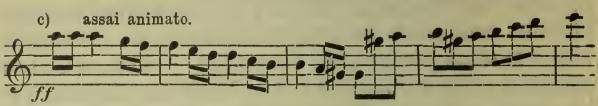
Mendelssohn hat die außerordentlich bedeutende Idee des Introduktionsthemas in der Symphonie noch einige Male berührt: In ihrem Adagio nimmt er einen flüchtigen Bezug darauf und im ersten Allegro knüpft er direkt an seine ersten Noten an. Das Hauptthema dieses Allegros, das folgendermaßen anfängt:



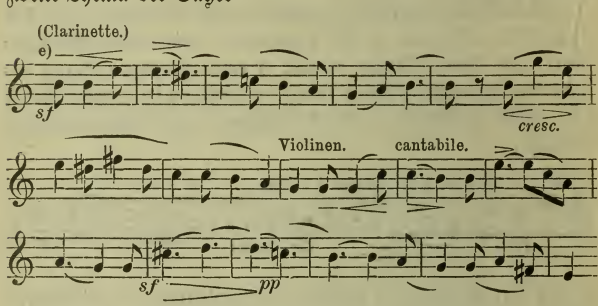
ist eine Art Parodie der Melodie der Einleitung, möglicherweise ein Hinweis auf den frivolen Leichtsinn, mit dem die unglückliche Maria Stuart der ernsten Zeit gegenüberstand. Durch ihre Rythmik bilden diese Anfangstakte eine für ein symphonisches Hauptthema sehr ungünstige Erfindung und beeinträchtigen den Eindruck des Satzes empfindlich. Die Erregung dieses Einsatzes wird mit dem Nachsatz des Hauptthemas



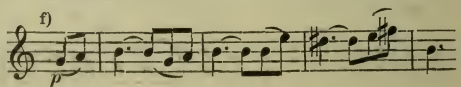
zunächst zu melancholischer Ruhe gebracht. Nach der Wiederholung des Themas unter Mitwirkung der Bläser und anwachsendem Klang bricht sie aber bald in dem Seitenthema



wieder aus und geht mit den kurzen heftigen Stößen, die Mendelssohns Sprache der Leidenschaft kennzeichnen, ins Wilde und Trotzige. Auf dem Höhepunkt der Steigerung setzt das zweite Thema des Satzes



im plötzlichen Kontrast sehr schön eingeführt, mit innigen Tönen ein und führt in die Sphäre der Introduktion zurück. Aber nur auf einen Augenblick. Die unruhigen Motive des Hauptthemas haben sich als Begleitung in den Eintritt des zweiten Themas gedrängt, sie hindern nun seine Ausbreitung mit lauten Bildungen über das kecke, friedlose Wiederum überraschend weichen sie endlich einem liebenswürdigen, rührenden Nachgesang des zweiten Themas, der Melodie:

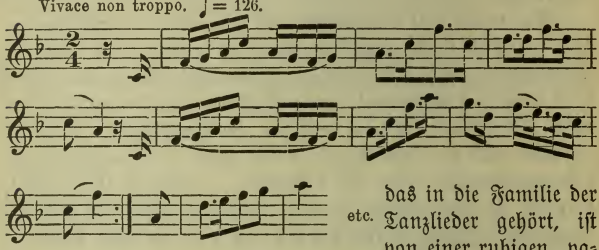


die als Schluß der Themengruppe dem Sonnenschein und Herzensglück noch einmal Raum giebt. Sie ist ein echt Mendelssohn'scher Gedanke, ein Stück von seinem Besten; im ersten Satz seiner Amoll-Symphonie bildet sie für den Hörer die dauerhafteste Erinnerung, bezeichnet die bedeutendsten Lichtpunkte der Dichtung.

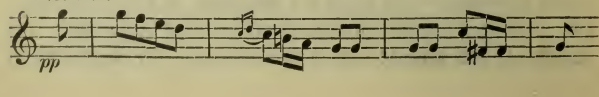
Der zweite Teil des Satzes, die sogenannte Durchführung, setzt an das Ende der Themengruppe anknüpfend, wie im Schlummern und Träumen ein, aber schon in ihrem vierten Takt dringen in Harmonien und Motiven die Elemente der Unruhe wieder vor, führen drohend zur Ratlosigkeit, zu Trugschlüssen und zu einer Szene in der erstes und zweites Thema zusammenklingen und sich bekämpfen. Dreimal (in Cmoll, Gmoll, Dmoll) messen sie sich; schließlich siegen die finsteren Dämonen. Thema c) setzt sich fest und will das letzte Wort behaupten. Da stellt ihm der Komponist, ähnlich überraschend und wohlthuend wie am Schluß der Themengruppe, die schöne Melodie, den Nachgesang des zweiten Themas (siehe f) entgegen. Diesmal verstärkt er aber den balsamischen Gedanken durch einen herrlichen, des wärmsten Wohlklangs vollen, Trost und Resignation predigenden Gesang der Celli und mit ihm, einem der schönsten Farbeneinfälle Mendelssohns, schließt die Durchführung; der dritte Teil des Satzes, die sogenannte Reprise setzt ein. Sie ist aber ganz ungewöhnlich geführt. Das wilde assai animato, das Seitenthema des ersten Hauptthemas bleibt zunächst weg. Das zweite Thema scheint diesmal den Charakter der Gruppe bestimmen zu wollen. Aber es schließt nicht, sondern der Satz geht über das eigentliche erwartete Ende noch einmal in die Durchführung hinein und da gerät er in eine elementare Erregung, die alles Vorherige hinter sich läßt. Und nun nach dieser grandiosen Vorbereitung kommt als der entscheidende Schlag, grausam und unerbittlich die Verzweiflungsmusik des Assai animato. Das Ende des Schicksals, das der Tondichter hier vorführen wollte, ist also tragisch. Das letzte Wort, der Epilog, ist die Klage: die Balladenmelodie der Introduktion

(Andante con moto) kehrt wieder und bildet den kurzen Schluß des ersten Satzes.

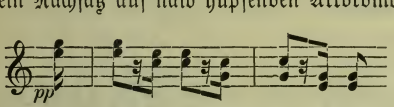
Der zweite Satz der Symphonie (**Vivace non troppo**, $^2/_4$, F dur) führt aus der alten Zeit ins unmittelbare Volksleben. Sein Hauptthema:



das in die Familie der Tanzlieder gehört, ist von einer ruhigen, pastoralen Heiterkeit, von der phantastischen Natur der Mendelssohn'schen Scherzi weit entfernt, auch nicht gerade ausgeprägt schottisch, obwohl sich in Schottischen Sammlungen verwandte Stücke finden. Es kam dem Komponisten weniger darauf an nationale, als vielmehr allgemein volkstümliche Musik zu geben, in der einfachen Art Uhlands ein romantisches Bild der Naturfreude und der Lenzeslust in Musik zu setzen, das man sehr wohl mit den Kindern und den buntbewegten Gestalten ausstaffieren kann, die Ludwig Richter bei solchen Gelegenheiten liebt. Wie von Vortänzern und Vorsängern kommt das Thema von Klarinette über Oboen und Flöten, an die große Masse, an den vollen Orchesterchor. Nur bei seinem Mittelsatz hatten sich die Geigen bis dahin selbständiger mit einem freudig lebendigen Motiv beteiligt. Nach diesem ersten Tutti beginnt ein großes Ausholen auf einem Orgelpunkt; es führt aber unerwartet zur Stille und zum Einsatz des zweiten Themas:



einer Melodie, die bekanntlich auch Beethoven, der ebenfalls Schottische Musik sehr liebte, bringt: in seinem „Liederkreis an die entfernte Geliebte“ auf Worte, die den Frühling feiern. Es folgt ihm ein Nachsatz auf naiv hüpfenden Akkordmotiven

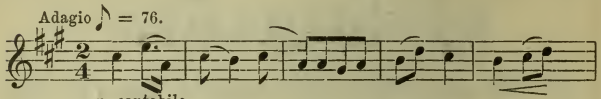


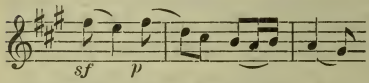
dessen verklingender Schluß eine der schönsten Stellen der Symphonie ist. In seine Abendstimmung ruft allein und heimlich das Horn hinein. Ein Trio hat der Satz nicht. Die Erfindung ruht mit dem Ende der Themengruppe, an Stelle der Eingebung tritt in einer etwas breiten Durchführung die kunstgerechte Arbeit. Sie legt den Hauptwert auf Kombination der Themen und Themenglieder, ihre wirksamste Stelle ist am Schluß die plötzliche Wendung des Hauptthemas nach Es dur, der sehr bald und wie Mendelssohn es gern thut, durch den Quartsextakkord verdeckt, die sogenannte Reprise folgt. Das erste Thema kommt verkürzt; das zweite Thema und sein Nachsatz, im ff eingeführt, beherrschen die Reprise.

Zu den poetisch hervorragenden Abschnitten der Nummer gehören vor allem auch die kurze Einleitung mit den fröhlichen Natursignalen und der langhingezogene Schluß, der an die „Sommernachtstraummusik“ und an verklärten Elfenabschied anklingt.

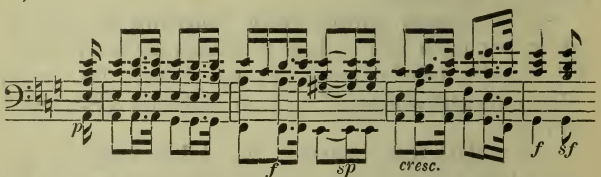
Der dritte Satz (Adagio, $^2/_4$, Adur) knüpft an den zweiten leicht an: die mittleren Saiteninstrumente begleiten mit dem Sechzehntelmotiv, das dort den Anfang des Hauptthemas bildet. Die erste Violine, die die Führung hat, stellt in melodischen Fragmenten ähnliche Fragen, wie sie in der Introduktion des ersten Satzes auftraten, von den Trompeten aus regt sich's in den Blasinstrumenten dunkel und bedrohlich mit Motiven, die an das Assai animato des ersten Satzes erinnern, mehr noch auf eine Hauptgestalt des dritten Satzes, auf sein zweites Thema vorausweisen. In dieser Weise bereiten die ersten sieben

Takte deutlich auf einen düstern Vorgang vor. Da lenken die ersten Violinen mit zwei sprechenden Takten freundlich ab und führen zu dem Hauptthema des Satzes, dessen erste Hälfte folgendermaßen lautet:

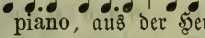




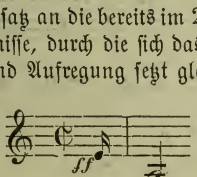
Es schlägt jenen anmutigen Ton sentimentaler Romantik an, der namentlich durch Mendelssohns „Lieder ohne Worte" weltbekannt geworden ist und trägt eine Musik, wie sie etwa zu Liebesszenen und Liebesgedanken paßt. In den verminderten Septakkorden seiner zweiten Hälfte liegt zwar einige Beklemmung; aber sie läßt nicht auf die Nähe eines Unheils schließen. Um so stärker wirkt der plötzliche Eintritt und der Charakter des zweiten Themas:



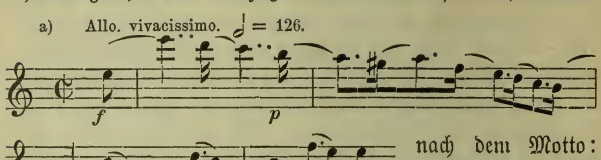
Es ist eine einfache Marschweise, aber unvermutet wie es kommt und in dem gedeckten, tiefen Bläserklang wirkt es fremdartig, feierlich wie der Geist in Shakespeares „Hamlet." Im Charakter einer Vision hat es Mendelssohn auch zu Ende geführt. Vom vollen Orchester im ff aufgenommen, klingen die Motive wie ein furchtbar ernster Grabgesang und bäumen sich schließlich auf Dissonanz und Tremolo. Geisterhaft schnell verschwindet die Erscheinung wieder. Mit einem einzigen Takte, in den die Hörner

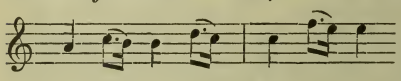
noch einmal finster das  hineinstoßen, geht es aus dem forte ins piano, aus der Herzensangst in den Frieden des Hauptthemas zurück; es kommt sogar zu einem flüchtigen Anklang an die heitren Motive des zweiten Satzes (in den Klarinetten) bei dem großen, so schön hingehaltenen E dur-Schluß. Doch nur auf einen Augenblick. Gleich sind die drohenden Motive des Geisterthemas wieder da, verbinden sich mit den bangen Fragen der Einleitung und beherrschen dann den Eingang der Durchführung. Im weiteren Verlauf gestaltet sich diese zu einer einfachen Variation der Themengruppe. Die eigentliche Reprise beschränkt sich auf Wiederholung des Hauptthemas, ausgezeichnet durch das Vortreten des Celloklangs, und eine kurze Coda. Das zweite Thema ist übergangen, nur in den letzten Takten der Coda meldet es sich wie von fern in der Pauke. Die Auseinandersetzung der konträren Elemente des Satzes ist im Adagio selbst ausgeblieben, ist vertagt und aufgeschoben worden. Der Schlußsatz der Symphonie bringt sie; bei ihm beruht die unmittelbare Verbindung mit dem vorausgehenden Satz, der Verzicht auf die Pause, ohne Zweifel auf innerer Notwendigkeit.

Dieser Schlußsatz besteht aus zwei Hauptteilen a. Allegro vivacissimo, ¢, Amoll und b. Allegro maestoso, $^6/_8$, Adur, die Mendelsohn Allegro guerriero und Finale maestoso benannt hat. Damit weist er die Phantasie für den ersten Teil in eine ganz bestimmte Richtung: die Musik soll Kriegs- und Kampfbilder geben. Darf man die „Schottische Symphonie" auf Grund der erwähnten brieflichen Äußerungen des Komponisten mit der Geschichte der Maria Stuart in Verbindung bringen, so führt dieser Schlußsatz an die bereits im 2. Thema des Adagios angekündigten Ereignisse, durch die sich das Geschick der Königin entschied. Allarm und Aufregung setzt gleich in den ersten zwei Noten ein:

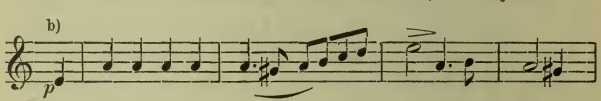


Sie bilden ein Signal, das in den Themen und Motiven des Satzes viel verwendet wird und das auch selbständig die Hauptmasse der Komposition durchzieht. Die ganze Gruppe des ersten Themas gleicht einem Auszug mit keckem Sinn; im ersten Glied

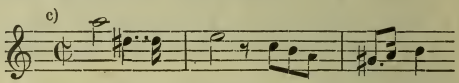




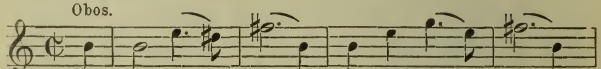
nach dem Motto: „Gefahren veracht ich", im zweiten:

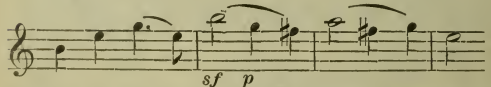


mit Landsknechtbehagen. Das dritte:



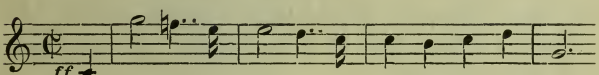
erhebt sich zu einer heroischen Freudigkeit, das breite Motiv, mit dem es beginnt, gleicht der Losung, mit der die Partei zu Felde zieht, und tritt immer wieder mit nachdrücklicher Bedeutung aus der Fluth der eiligen Töne heraus. Deshalb hat es einen sehr tiefen Sinn, daß die Melodie, die formell das zweite Thema des Satzes bildet:





aus jenem Motiv entwickelt ist. Wieder ist sein Eintritt ein Meisterstück der Einführung. Mit

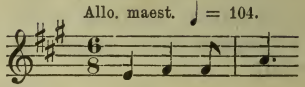
der plötzlichen Wendung aus C dur nach E moll, der plötzlichen Stille nach dem Lärm der Menge, wirkt diese einsame klagende Stimme tief traurig, herzliches Mitleid weckend. Der Chor giebt ihr die eigenen Worte zurück, aber in Mut und Freudigkeit gewendet:



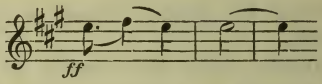
So wird die Gruppe des zweiten Themas zu einem kleinen, spannenden Dialog.

Die Durchführung gleicht einem Versuch die siegesgewisse Stimmung des Anfangs zu behaupten, darum strebt sie von allen Stellen der Not und Verwickelung immer wieder dem ersten Glied des Hauptthemas (a) zu; ihren Schlußteil eröffnet eine Fuge über das mit c) angeführte Glied. An ihn schließt sich die Krisis. Das zweite Thema folgt ihm im ff wie in größter Aufregung warnend, Hülfe rufend, dann in breiten Tönen des Schmerzes hinsterbend. In der daran anknüpfenden Reprise des Satzes bleibt jetzt die Spitze der Themengruppe (das Motiv c), der Träger des Siegesgefühls, aus. An seiner Stelle erscheint sogleich in leidendsten Zügen das zweite Thema. Noch einmal Kampfesmusik mit aller Härte und Energie, namentlich in der Rythmik ausgestattet — dann ein Verlöschen des Klangs: im fahlen Schein zieht ein letztes Mal das zweite Thema vorüber, unendlich rührend! — Wenn Mendelsohn die Gewohnheit gehabt hätte, sich über seine Arbeiten eingehend in Briefen zu äußern, würden wir wahrscheinlich erfahren haben, daß ihm der eigentliche Abschluß dieses Finale viele Schwierigkeiten gemacht hat. Sein Ideengang, sein Programm verlangt ein Ende in trauerndem, im tragischen Ton. Als Schüler Händels hat er schließlich vorgezogen statt dessen einen Epilog zu bieten, der sich über das Herzeleid der oben angeführten Ereignisse erhebt und sie aus der Höhe der späteren Zeiten zwar elegisch, aber nicht mehr mit erschüttertem Gemüth betrachtet. In diesem Sinne schrieb

er das Allegro maestoso, einen einfachen Hymnus, der im Hauptmotiv:



noch einmal ausgeprägt schottisch spricht. Fehlt doch bekanntlich der Scala der Schottischen Musik die Septime. In einem Anhang, dem das Motiv:



zu Grunde liegt, steigert sich der Ton der Elegie zur Wärme der Apotheose.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.
3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.
8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.
2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6 Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Faust's Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
541. —— Messias. Siehe Konzertführer mit Text.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— 3. Symphonie, A m.
575. —— 4. Symphonie, A.
512. **Mozart**, Requiem.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie.
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathetique, H m.
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.

(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

:eitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 575.

780.8
B74m2
v.575

Kleiner Konzertführer.

Mendelssohn

Symphonie Nr. 4

in A dur.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Boer Bldg. 29-34 W. 38th St.

Mendelssohn, Symphonie Nr. 4 in A dur.

Inhalt.

Allegro vivace. — Andante con moto. — Con moto moderato. — Saltarello. (Presto.)

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur ℳ 5.—, Ausgabe 8⁰ ℳ 3.—.
Orchesterstimmen 18 Hefte je 60 ₰.

Bearbeitungen:

Für Klavier 2 händig (V.-A.) ℳ 1.—, 4 händig ℳ 1.—.
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen ℳ 4.—.
Für Klavier 4 händig mit Violine und Violoncell ℳ 4.20.
Für Violine und Pianoforte ℳ 2.60.

Symphonie Nr. 4

in A dur

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 90.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

180.8
1874 m2
v.575

Symphonie Nr. 4 in A dur.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Die Symphonien Mendelssohns gehören nach der Form zur Schule Beethovens. Mit einzelnen Arbeiten Franz Schuberts und Louis Spohrs sind sie die ersten, in denen die mächtigen Satzerweiterungen jenes Meisters, insbesondere seine Durchführungen, fertig nachgebildet werden. Im Inhalt und Charakter aber rücken auch sie vom Standpunkt Beethovens merkbar ab. Beethovens Symphonien sind mit Ausnahme der dritten und sechsten alle Bilder aus dem Leben des Komponisten, sind Dokumente eines gewaltigen, an inneren Gedanken reichen philosophischen Zeitalters. Die spätere Symphonik schöpft, wie das gesamte Geistesleben des neuen Jahrhunderts, mehr aus der Außenwelt, wird mehr und mehr Programmmusik. Zunächst nur in der Wahl der Ideen, mit Hektor Berlioz in den Mitteln, mit Franz Liszt endlich auch in den Formen. Die Symphonien Mendelssohns stehen auf der ersten Stufe des Übergangs: ihr Phantasiekreis neigt zur Programmmusik. Im Charakter der Darstellung gehören sie zur romantischen Schule, die in der Musik viel früher einsetzt als in der Litteratur und den bildenden Künsten. Auch die musikalischen Romantiker kennzeichnet das Festhalten an Lieblingsstimmungen, der subjektive Ton und die daraus hervorgehende Einseitigkeit und Gleichförmigkeit der Werke. Die musikalischen Romantiker pflegen Specialitäten des Gemütslebens und der Phantasie, sie haben in der Form Manieren, die immer wiederkehren und für welche sich schnell Nachahmer und Schüler finden. Wie die allgemeine Romantik, läuft auch die Geschichte der musikalischen im Zickzack, springt von dem phantastischen Gebiete auf das sentimentale über, von da auf das naturfrohe und naive und läuft endlich von dieser Station, von der Hingabe an Kleinleben und Genre, in eine Periode der Realistik und des Naturalismus aus.

Die sentimentale Richtung der Romantik erreicht in Mendelssohn ihre Spitze, kommt mit ihm ungefähr auf die Stufe, die in der Dichtkunst Lord Byron einnimmt. Der romantische Beiklang, welcher viele Kompositionen Schuberts wehmütig färbt, alle Werke Spohrs mit einem Hauch von Sehnsucht überzieht, nimmt bei Mendelssohn ein energischeres Wesen an und äußert sich schwermütig, klagend und leidenschaftlich. Mendelssohn ist unter den späten Vertretern der sentimentalen Romantik die vielseitigste, beweglichste und reichste Natur und wirft häufig jede romantische Fessel des Ausdrucks ab.

Über die Chronologie der fünf Mendelssohnschen Symphonien besteht auch bei einzelnen Biographen Wirrwarr. In der Gesamtausgabe seiner Werke (Breitkopf und Härtel) sind sie — mit Ausnahme der Reformations-Symphonie — in der Reihenfolge des ersten Entwurfs gezählt und darnach ist die A dur-Symphonie als vierte numeriert. Herausgegeben wurde sie aus dem Nachlaß (durch Julius Rietz) mit der Opus-Zahl 90. Ihren Beinamen „italienische Symphonie" hat sie von Mendelssohn selbst erhalten. Er schrieb sie zum großen Teil als er Italien in den Jahren 1830 und 1831 bereiste und legte in ihr außer unmittelbaren Bildern italienischen Volkslebens, Stimmungen und innere Eindrücke dieser Reise nieder. „Auch verdanke ich dem, was nicht die eigentliche unmittelbare Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik" heißt es in einem Brief, den er aus Rom an Zelter zu einer Zeit schreibt, wo ihm die ersten Ideen zu dem Werke dämmerten.*) Ursprünglich wollte er in Italien nur die schon länger angefangene A moll-Symphonie zu Ende bringen; da meldet er auf einmal Weihnachten 1830 nach Hause**): „Nach Neujahr will ich . . . mehreres fürs Klavier schreiben und vielleicht noch eine oder die andere Sym-

*) F. Mendelssohns Briefe aus den Jahren 1830—1847 (Leipzig 1875) S. 53.

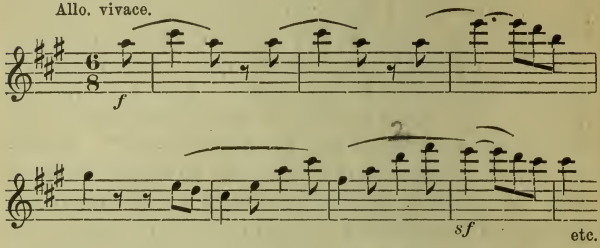
**) A. a. O. S. 76.

phonie; denn mir spuken zwei im Kopfe herum". Ende Februar 1831 berichtet er schon: „Die ‚italienische Symphonie' macht große Fortschritte; es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe, namentlich das letzte; fürs Adagio hab' ich noch nichts Bestimmtes und glaube, ich will es mir für Neapel aufsparen". Noch einmal betont er einige Wochen später, daß er nicht abschließen wolle, ehe er Neapel gesehen, „denn das muß mitspielen". Dann hören wir von der Arbeit erst wieder in einem Brief an Frau Moscheles vom 17. Januar 1833*). Darnach hat ihn die Philharmonische Gesellschaft zu London durch die Bitte, im Frühjahr die neue Symphonie bei ihr aufzuführen, zu lebhaftester Dankbarkeit verpflichtet und sehr erfreut: „daß dieser schöne Auftrag gerade in die Zeit fiel, wo ich sonst so sehr verstimmt und grimmig lebte ist mir viel wert" sagt er und verspricht: „Meine Symphonie will ich fertig mitbringen". Aber erst ganz kurz vor der Abreise kann sie fertig geworden sein; denn am 27. Februar klagt er noch: „Ich muß jetzt das letzte Stück von meiner Symphonie anfangen". Am 13. Mai berichtet dann das Tagebuch von Moscheles: „Mendelssohn war das Juwel des Konzerts, in dem er seine herrliche A dur-Symphonie zum ersten Male mit dem rauschendsten Beifall gab". In Deutschland hat Mendelssohn seine Symphonien mit einer auffälligen Zurückhaltung behandelt, auf den vielen Niederrheinischen Musikfesten, die er leitete, wohl seine Ouverturen, Psalmen, Konzerte, aber von den Symphonien nur den „Lobgesang", im Leipziger Gewandhaus nur diese und die A moll-Symphonie persönlich vorgeführt. So ist denn auch die „italienische Symphonie" erst nach dem Tode des Komponisten in Umlauf gekommen und damit der musikalischen Welt die anmutigste seiner Symphonien, die bedeutendste unter allen den neueren Tondichtungen, die italienischen Erinnerungen entstammen, unverhältnismäßig lange vorenthalten worden.

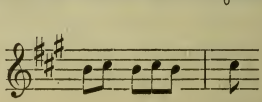
---

*) Briefe von F. Mendelssohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles (Leipzig 1888) S. 50 u. ff.

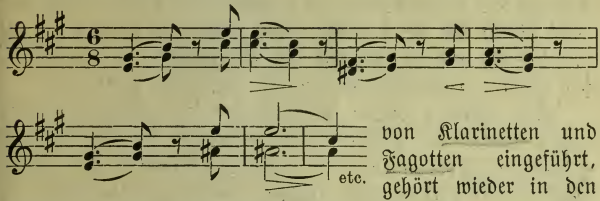
Der erste Satz (Allegro vivace, $^6/_8$, A dur) setzt ohne jede Einleitung im entzückten Ton mit dem Hauptthema:



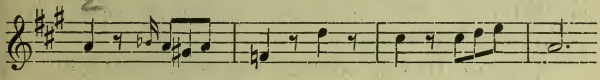
ein, in der schwärmerischen Stimmung des glücklichen Jünglings, in der Mendelssohn den Seinigen den ersten Brief aus Venedig schrieb: „Das ist Italien! Und was ich mir als höchste Lebensfreude, seit ich denken kann, gedacht habe, das ist nun angefangen, und ich genieße es". Tausend frohe Gedanken gehen im Kopfe herum, wie er ein andermal sagt, was er spricht ist Jubel, elementarer, stürmischer Jubel wie ihn die Violinen in den ersten drei Noten hinausjauchzen. Und dieses Dreinotenmotiv bleibt das Motto des Satzes. Zunächst aber regt sich auch hier noch einmal der sentimentale Romantiker. Nachdem das Thema von den Violinen aufgestellt, kommt es bei den Bläsern ins Stocken; es tritt ein Augenblick des Bedenkens ein, ein Fragen und Zweifeln, ob denn auch die geschaute und erlebte Herrlichkeit Wirklichkeit oder nur Blendwerk sei. Dann erst nimmt der volle Instrumentenchor den Gedanken auf und führt ihn so breit und kräftig aus, wie es seiner Natur gemäß ist. Wie in der ganzen Symphonie eine mit neuen Kleingedanken verschwenderische Phantasie herrscht, so mischen sich schon hier in die Überleitung zu einem neuen Bilde reizend einfache selbständige Motive:



das aus dem Thema abgeleitete Material wird mit originaler Frische verwendet und entwickelt. Das zweite Thema:



von Klarinetten und Fagotten eingeführt, gehört wieder in den Kreis sentimentaler Romantik, in dem sich Mendelssohns Denken und Dichten von den entlegensten Aufgaben aus immer wieder ausruht. Es bedeutet hier, in der Form ans Kinderlied anklingend, in der Erfindung auf die „Walpurgisnacht" verweisend, Dankgefühl, stille Sammlung. Die Gedanken wandern nach Norden; denn Vaterland, Heimat und Elternhaus spielen in der italienischen Symphonie eine große Rolle. Der Anfang der Durchführung verweilt noch bei ihnen; aber sehr bald verdrängt sie eine äußere Scene: ein drittes Thema wird an ungewohnter Stelle eingeführt:



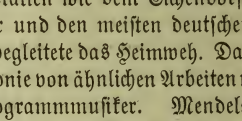
Seine Lustigkeit fesselt so stark, daß ihm eine kleine Fuge gewidmet wird und führt in die kräftig heitere Stimmung des Hauptthemas zurück, das in den Bläsern zuerst hineingeschmettert, dann aber von dem ganzen Orchester in einen verblüffenden C dur-Einsatz (auf dem Quartsext-Accord) aufgenommen wird. Von da an teilt sich die Durchführung in die beiden Themen der Freude, das zweite Thema wird nicht berührt. In anderer Weise lenkt sie am Schluß nach seinem Kreise hin: durch ein zögerndes, nachdenkliches, vorwiegend leises Spiel mit dem Anfangsmotiv des Hauptthemas.

In der sogenannten Reprise zieht Mendelssohn, wie er das liebt, die Abschnitte der Themengruppe etwas zusammen, das

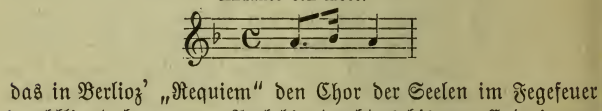
zweite Thema ist jetzt den Cellis gegeben. Die Eigentümlichkeit dieses dritten Teiles besteht in einer sehr breiten Coda, deren Anfang das lustige Thema der Durchführung bildet. Alles Erlebte scheint sich der Tondichter noch einmal zu überlegen, um aus vollstem Herzen nochmals sein Hauptthema hinausjubeln, sein Glück in leidenschaftlicher Stärke empfinden zu können.

Aus Florenz schreibt Mendelssohn (25. Oktober 1830) „Den Garten des Palastes habe ich gestern im Sonnenschein gesehen; er ist herrlich und die unzähligen Cypressen, die dichten Myrten- und Lorbeerzweige machen unsereinem einen seltsamen, fremden Eindruck; wenn ich aber sage, daß ich Buchen, Linden, Eichen und Tannen zehnmal schöner und malerischer finde als alles dies, so ruft Hensel: Der nordische Bär!" Danach erging es ihm mit Italien wie dem Eichendorffschen Taugenichts, wie Ludwig Richter und den meisten deutschen Romantikern der Periode: Auch ihn begleitete das Heimweh. Das unterscheidet seine italienische Symphonie von ähnlichen Arbeiten neuerer französischer und deutscher Programmmusiker. Mendelssohn geht in der italienischen Welt nicht auf, bietet nicht bloß Bilder, die aus ihr geschöpft sind. Das muß man vor allem zum Verständnis der Mittelsätze dieser italienischen Symphonie wissen, ihres zweiten und dritten Satzes.

Dieser zweite Satz (Andante con moto, C, D moll) wird mit demselben Klagemotiv

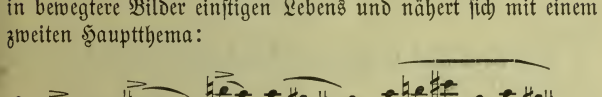


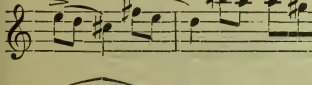
das in Berlioz' „Requiem" den Chor der Seelen im Fegefeuer durchklingt, begonnen. Auch hier taucht es bis zum Ende immer wieder auf wie eine Stimme in der Nacht. Das Hauptthema, zuerst von Bratschen, Klarinetten und Fagotten vorgetragen:



hat den Ton einer schwermütigen Ballade, die von alten Zeiten und versunkener Pracht trauernd erzählt. Dann versenkt sie sich mit einem Seitensätzchen:

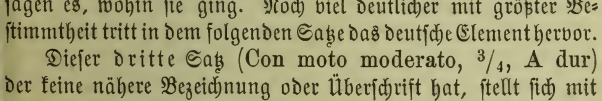
in bewegtere Bilder einstigen Lebens und nähert sich mit einem zweiten Hauptthema:





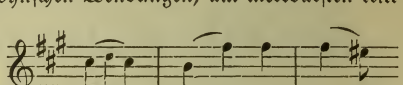
einer freudigen Stimmung, in der Geschichte und Gegenwart zusammenfließen. Hier bricht aber der Satz plötzlich ab. Die schwermütige Musik kehrt wieder. Ziemlich kunstlos verläuft das ganze Andante im bloßen Wechsel der aufgestellten Themen mit veränderter Instrumentation. Der Schluß verklingt als wenn eine geliebte Gestalt mit leisen Seufzern in umwölkter Ferne verschwindet. Mendelssohns Phantasie wird für diesen Satz an die Spuren römischen Altertums, die ihn so fesselten, angeknüpft haben, aber die nordischen Anklänge sagen es, wohin sie ging. Noch viel deutlicher mit größter Bestimmtheit tritt in dem folgenden Satze das deutsche Element hervor.

Dieser dritte Satz (Con moto moderato, $^3/_4$, A dur) der keine nähere Bezeichnung oder Überschrift hat, stellt sich mit seinem traulichen Ländlerthema



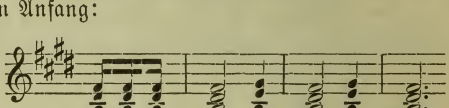
neben die gemüthlichsten und traulichsten Bilder, welche die

Wiener und andere Meister von deutscher Fröhlichkeit und Geselligkeit entworfen haben. Der Hauptsatz ist im ganzen sehr schlicht gehalten, in seinem zweiten Teile mehren sich die spezifisch Mendelssohnschen Wendungen, am merkbarsten tritt die Stelle:



hervor.

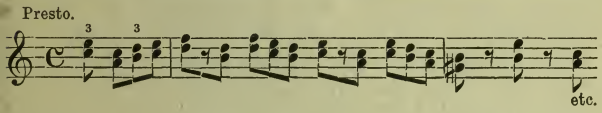
Das Hauptstück des Satzes ist das Trio, ein E dur-Satz mit dem Anfang:



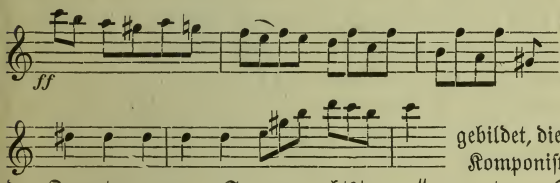
überraschend wie der Jägerchor im „Freischütz" ins Ganze hineingestellt. Die Romantik unserer Wälder ist hier in der Seele des jungen Mendelssohn voll erwacht. C. M. v. Weber, seine musikalische Jugendliebe, tritt vor ihn und in den Hornklängen, die die poesiereichsten Scenen dieses Meisters auszeichnen schreibt sein Verehrer die herrlichsten Zeilen seiner italienischen Symphonie. Als im dritten Teil der Nummer die Wiederholung des Hauptsatzes zu Ende ist, läßt Mendelssohn die ritterlich romantischen Rhythmen und Melodien nochmals von fern hören.

Der letzte Satz der Symphonie (Presto, C, A moll) hat die Überschrift Saltarello. Dieser für Nordländer ziemlich unglaubliche Tanz war Mendelssohn zuerst in Rom, an einem fröhlichen Abend auf der Villa Medici durch Horace Vernet und seine Tochter vorgeführt worden. Es ist nicht unmöglich, daß er dadurch mit bestimmt worden ist, das Ende seiner italienischen Symphonie aufzusparen bis er den Süden des Landes und da an der Quelle nochmehr solche künstlerische Überbleibsel wildesten Heidentums kennen gelernt hatte. So beginnt denn seine Finale auch ganz originalgetreu mit einer

Nachahmung der Guitarrenaccorde, die im Golf von Sorrent, auf Capri das Antreten der Tänzer begleiten, nur in riesiger Vergrößerung des Klangs durchs volle Orchester und mit einem diabolischen Triller bereichert. Nach einigen Takten, die mit fanatischem Unisono in den Rhythmus der kommenden Tanzorgie bannen, beginnt dann, zunächst zart von Flöten, bald auch Klarinetten gebracht, das Hauptthema im Zweiklang:

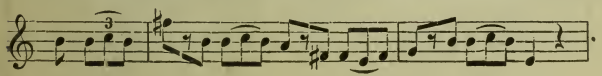


Es zieht in langer Entwickelung auf, durchstreift die Stufen dämonischer Freude von der zarten Anmut bis zum elementaren Toben und bringt alle Kräfte des Orchesters, Solisten und Massen, in immer heftigere Bewegung. Dem Schluß des Hauptthemas folgt eine Nachhut derberen Schlages aus stampfenden und pochenden Figuren wie:

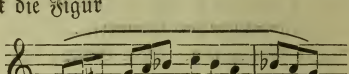


und

gebildet, die den Komponisten der Ouverture zum „Sommernachtstraum" verraten. Doch Mendelssohn bleibt mit seiner Phantasie nicht in dem Kreis der augenblicklichen Bilder. Zum Teil kommt das daher, daß er den Satz doch erst nach Jahren schwerer Erlebnisse ausgearbeitet hat, zum Teil lag es seinem künstlerischen Wesen in der Zeit der Reife fern, sich, wie das Berlioz gegeben war, auf beschreibende Musik zu beschränken. So mischt er denn schon in das zweite Thema

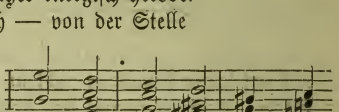


subjektive Stimmungselemente. Ohne den Rahmen des Programms zu überschreiten, nähert er sich mit dieser lieblichen Melodie seinem Lieblingsgebiet: der sentimentalen Romantik und knüpft zugleich den Faden mit dem Beginn seiner Reise, mit dem dritten Thema des ersten Satzes wieder an — immer aber im Rhythmus noch auf Saltarelloboden stehend. Von dem Schluß des zweiten Themas ab wird es dem Tondichter sichtlich schwerer, dem Schauspiel ernste Aufmerksamkeit zu schenken. Seine Gedanken schweifen mehr und mehr ab, werden immer ernster, die Form des Satzes verzichtet dabei auf jedes Schema. Wir haben weder die übliche Sonatenform mit ihrer Durchführung, noch die des Rondo vor uns, sondern eine freie Phantasie, in der sich immer wieder neue Motive ablösen. Unter ihnen vertritt die Figur



am entschiedensten das Bild des Saltarello. Dann und wann tritt sie in den Vordergrund, vorwiegend wirkt sie als Begleitungsstimme. Der Tanz geht immer weiter, sagt sie uns, aber der Zuschauer ist mit dem Herzen nicht mehr dabei: zuweilen wendet er gewaltsam die Blicke wieder hin und dann tritt das Hauptthema des Satzes energisch hervor.

Schließlich — von der Stelle



ab, wo vom Süden Abschied genommen wird, schwindet es moralisch ganz hinter den Bruchstücke breiten, gemütvollen Gesanges zurück, die bald aus Bläsern, bald aus den Violinen her sich an seine Seite stellen und am Ende klingen die Saltarelloweisen nur noch im Charakter einer Vision, einer fernen Erinnerung an.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6 Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Faust's Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
541. —— Messias. Siehe Konzertführer mit Text.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— 3. Symphonie, A m.
575. —— 4. Symphonie.
512. **Mozart**, Requiem.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazad und Antar.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphoni
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.

(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

780.8
B74m2
v.576

Kleiner Konzertführer.

Schumann

Vierte Symphonie

in Dmoll.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Schumann, Vierte Symphonie in Dmoll.

Inhalt.

Introduction. — Allegro. —
Romanze. — Scherzo und Finale in einem Satze.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 6 ℳ, 8°. 3 ℳ.
23 Orchesterstimmen je 60 ₰.

Klavierbearbeitungen (Breitkopf & Härtels Klavierbibliothek):

Zu zwei Händen (VA.) 1 ℳ, zu 4 Händen 2 ℳ, (VA) 1,20 ℳ,
für 2 Klaviere zu 4 Händen 6 ℳ, für 2 Klaviere zu 8 Händen 6 ℳ.

Für Violine und Klavier (VA.) 2 ℳ,
für Klavier zu 4 Händen mit Violine und Cello 4,20 ℳ.

Vierte Symphonie

in **D**moll

von

R. Schumann.

Op. 120.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

780.8
B74m2
v.576

Vierte Symphonie in D moll.

Die politische Enttäuschung, die das Ende der Freiheitskriege war, zu überwinden und zu vergessen, suchte vom dritten Jahrzehnt ab das deutsche Volk nach neuen Zielen des geistigen Lebens. Es begann die Zeit der Romantik und mit ihr ein Ablenken von den Bahnen Winkelmanns und Goethes auf allen Gebieten der Poesie und Kunst. Auch die Musik nahm an dieser Flucht vor der Zeit und ihren Fragen, an dem allgemeinen Träumen, Sehnen, Klagen, dem Schwärmen um fremde, eingebildete und nichtige Güter mit Teil. Insbesondere lassen sich in der Symphonie alle Wendungen und Stilarten jenes romantischen Geistes verfolgen: Er setzt hier phantastisch ein (Schubert, v. Weber), geht über zum Sentimentalen (Spohr, Mendelssohn) und endet mit der naiven Richtung, die ihn unwillkürlich auf den Weg der Natur und Gesundheit zurückführt. Der Hauptmeister dieser naiven Richtung in der Symphonie ist Robert Schumann.

In der großen Reihe hoher Dichtergaben, deren Vereinigung Schumanns Individualität imposant macht, sticht sein naiver Zug besonders hervor. Mit ihm vertritt er jenen Rousseauschen Drang zur Natur und Einfachheit, dessen Aufleben den besten Teil der romantischen Bewegung bildet, den Teil, welcher unsere Dichter zum Volkslied zurückführte und unsere Maler, Ludwig Richter voran, den großen Schatz von Poesie neu entdecken ließ, der sich dem sinnigen Auge in der Alltäglichkeit des heimischen Lebens, auf dem naheliegenden Terrain des eigenen Landes aufthat. Der jugendliche Ton, die große Dosis ungezwungener Natürlichkeit ist es in erster Linie, durch welche Schumanns Musik ihre erfreuende und erfrischende Macht übt. Er war es, der zuerst die lebensfrohen, die wunderlich humoristischen, die in ihrer Einfachheit so rührenden und unergründlich

gemütstiefen Elemente Jean Pauls, der die frischen, die burschikosen, die tändelnden Züge des deutschen Studenten tapfer und wohlgemut in die Musik, insbesondere in Klavier und Orchester einführte. Zum großen Erstaunen der damaligen Kenner, die die Grenzlinie berechtigter Freiheit und Ungezwungenheit durch Schumann überschritten glaubten. Man würde Schumann leichter gerecht geworden sein, wenn man sich J. Haydns erinnert hätte; aber da man ihn mit dem Maßstabe der Werke von Beethoven, Spohr und Mendelssohn maß, erschien dieser Verzicht auf jegliches Pathos, diese Hingabe an die harmlosesten und tollsten Launen zugleich, diese offene Aufdeckung krausester Einfälle geradezu beleidigend. Diese inneren Eigenschaften wurden um so übler aufgenommen, als ihnen Schumanns Musik, zwar folgerichtig aber scheinbar zu keck, durch eigentümliche formelle Elemente Ausdruck gab, die ungewohnt und deshalb auch schwierig waren. Wir meinen die Figuren und Gesang ineinanderziehende Themenbildung, die aphoristischen und versteckten Melodien, die jetzt ungeniert losen, jetzt seltsam verketteten Rhythmen, die Naturlauten gleichenden Dissonanzen, und alle die neuen Elementarbildungen, durch welche Schumanns Schöpfungen für die weitere Entwickelung der Tonkunst von großer Bedeutung geworden sind.

Trotz der Kühnheit, mit der Schumann seinen romantischen Neigungen nachgeht, steht er unter allen musikalischen Romantikern in der Symphonie Beethoven am nächsten. Während die anderen, von C. M. v. Weber bis Mendelssohn, sich alle der Programmmusik, der Darstellung der Außenwelt nähern, giebt Schumann in seinen bedeutendsten Symphonien Bilder aus dem eigenen Seelenleben. Auch im Aufbau der großen Form, in der organischen, ideenreichen Entwickelung der Durchführungen, in der geistigen Unabhängigkeit vom Schema ist er der hervorragendste unter den Schülern Beethovens.

Wie die Romantiker — und nicht blos in der Musik — sich immer mit ihren frühesten Werken am meisten ausgezeichnet haben, so ruht auch der Symphonieruhm Schumanns am

festesten auf seiner ersten Symphonie, der in Bdur, und der Dmoll-Symphonie. Die Dmoll-Symphonie ist der Veröffentlichung nach die vierte (Op. 120), der Entstehungszeit nach aber die zweite. Sie wurde Ende 1841 zugleich mit Ouverture, Scherzo und Finale komponiert. „Ein Konzert, das ich Ende nächsten Monats mit meiner Frau hier geben will, zwei Symphonien, die ich dazu geschrieben, ꝛc. nehmen meine ganze Zeit in Anspruch," heißt's in einem Brief, den Schumann am 28. Oktober 1841 aus Leipzig an Koßmaly richtet. *) Am 8. Jan. 1842 teilt er dann mit **): „Die beiden Orchesterwerke, eine zweite Symphonie (D moll) und eine Ouverture, Scherzo und Finale, die in unserem letzten Konzert aufgeführt wurden, haben den großen Beifall nicht gehabt, wie die erste. Es war eigentlich zu viel auf einmal — glaub' ich — und dann fehlte Mendelssohn als Dirigent. Das schadet aber alles nichts — ich weiß, die Stücke stehen gegen die 1. keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise auch geltend machen." Verhältnismäßig nur sehr spät hat sich diese Hoffnung erfüllt. Von den Verlegern abgewiesen, lag die Symphonie unbenutzt über zehn Jahre in Schumanns Pult, bis er sie endlich in der Nähe eines Düsseldorfer Musikfestes, das er gemeinschaftlich mit Hiller zu dirigieren hatte, wieder vorzog. „Daß die alte Symphonie — schreibt er am 3. Mai 1853 an Verhulst ***) — deren du dich vielleicht noch erinnerst, bei solcher Gelegenheit wieder zum Vorschein kommen würde, hätte ich damals, als wir sie in Leipzig hörten, auch nicht gedacht. Es ist beinahe gegen meinen Willen, daß sie aufgeführt wird. Aber die Herren vom Komitee, die sie vor kurzem gehört, haben so in mich gedrängt, daß ich nicht widerstehen konnte. Ich habe die Symphonie übrigens ganz neu instrumentiert, und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war." Diese letzte Ansicht werden allerdings diejenigen

*) R. Schumann's Briefe. Neue Folge. Herausgegeben von F. G. Jansen. 1886. S. 179.
**) Ebenda S. 182.
***) Ebenda. S. 351.

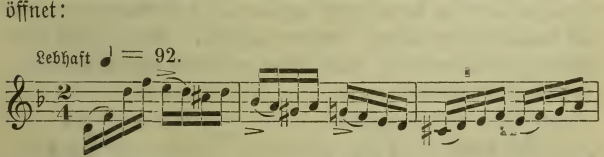
nicht teilen, die die Symphonie in der ersten, Leipziger Fassung kennen. Sie klingt in ihr viel luftiger, feiner, graziöser, das Kolorit entspricht den Gedanken. Wird diese erste Instrumentierung wieder bekannt, so wird und muß sie die Bearbeitung verdrängen. Denn diese ist für ein geringes Orchester, für Holzbläser berechnet, die sich mit einem wichtigen Thema nur in großer Gesellschaft heraustrauen. Überall läßt darum Schumann in solchen Fällen die Geigen mitgehen, das giebt einen dicken, plumpen Klang, der für die immer wieder auftretende Behauptung: Schumann könne nicht instrumentieren, die Hauptunterlage gebildet hat.

Immerhin ist aber auch in der etwas verderbten Gestalt Schumanns D moll-Symphonie schnell ein Lieblingswerk der musikalischen Welt geworden, eine der meist gespielten unter allen nach Beethoven entstandenen Symphonien durch ein halbes Jahrhundert geblieben. Führt sie doch eins der poesiereichsten Bilder aus einem kräftigen Jugendleben vor, und thut sie dies doch in schärfster Ausprägung der Schumannschen Individualität. Von allen Symphonien Schumanns hängt sie am engsten mit den „Davidsbündlern" zusammen, mit der Zeit wo der Gegensatz von Florestan und Eusebius sein ganzes Wesen erfüllte, keine andere weist im Ausdruck trotzigen Muts, schwärmerischen Hoffens so stark auf Jean Paul, auf Hoffmann, Franz Schubert und die anderen geistigen Lieblingsquellen von Schumanns Jugend. Aber auch für Schumanns Bedeutung in der Kunst seiner Zeit ist sie ein Hauptdenkmal, für die Geschichte und Entwickelung der Symphonieform zwischen Beethoven und Liszt eines der wichtigsten Stücke. Die vier Sätze des Werkes sollen hier ein auch äußerlich als einheitlich erkennbares Ganze bilden. Damit ging Schumann über die Vorbilder, die sich bei Dittersdorf*) und Beethoven finden, hinaus. Einen Augenblick scheint es ihm selbst zweifelhaft gewesen zu sein, ob er das Werk noch

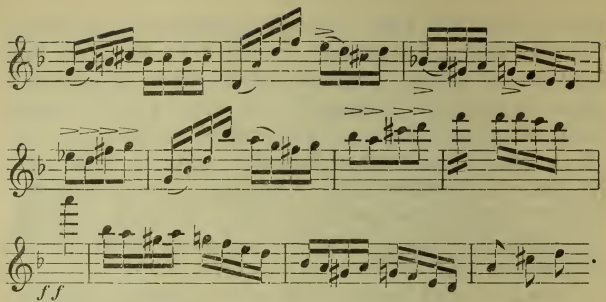
*) C dur-Symphonie aus dem Jahre 1788. (Neugedruckt bei Breitkopf & Härtel.)

Symphonie nennen dürfe. In dem Autograph, das er Joseph Joachim schenkte, bezeichnet er es, wohl durch eine früher viel gespielte Komposition Neukomms veranlaßt, als symphonische Phantasie für großes Orchester.*) So hat er denn die Introduktion des ersten Satzes mit dem zweiten, der Romanze, das Finale mit dem ersten Satz thematisch verknüpft. Aber auch innerhalb der einzelnen Sätze, namentlich im ersten, zeigt der formale Aufbau so bedeutende, so leicht, sicher und natürlich vollzogene Neuerungen, wie sie nur dem geborenen Meister möglich sind.

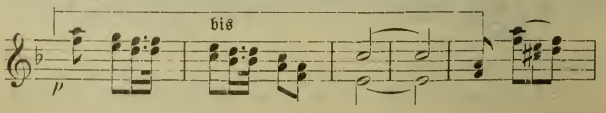
Der erste Satz beginnt nach Art der alten französischen Symphonie mit einer langsamen Einleitung (D moll, $^3/_4$) in der der Nachsatz des Romanzenthemas bald in dämmernden, bald in hellen Farben vorüberzieht. Sie stellt die Stimmung, von der die Symphonie ausgeht: ein Schwanken zwischen Hoffnung und Resignation, in kurzen Zügen fest. Trotz ihrer Knappheit ist sie einer der bedeutendsten Abschnitte der Symphonie, ausgezeichnet durch den lebenswahren, ursprünglichen Ausdruck des seelischen Vorgangs. Der scharfe Wechsel in den Empfindungen, die Einflechtung stechenden Schmerzes im Anfang, dann die lang und breit fließende Elegie — das fügt sich Alles natürlich zu einem reichen, eindrucksvollen Bilde. Dann tritt eine plötzliche Wendung zur Kraft ein, das Hauptmotiv aus dem kommenden Allegro setzt sich fest, breitet sich stürmischer und stürmischer aus, reißt aus Träumen und Zweifeln heraus und führt zu der freudig trotzigen Entschlossenheit, mit der das erste Thema: den eigentlichen ersten Satz (lebhaft, $^2/_4$, D moll) eröffnet:

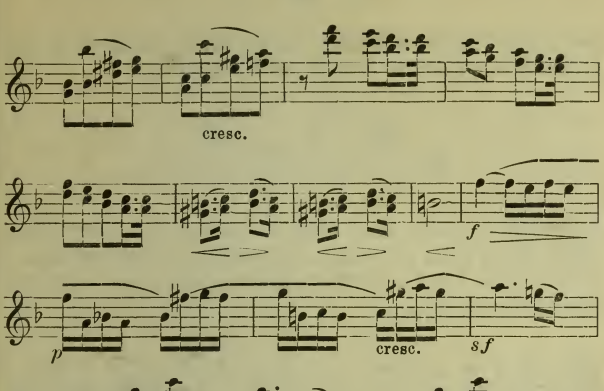


*) H. Reimann, R. Schumanns Leben und Werke. 1887. S. 104.



Das ist im Wesen und Form der echteste junge Schumann in seinem Überschwang und in seiner unbewußten Keckheit. Alles schüttelt sich in diesem Thema von Energie; daß die Schulregeln eine solche fortlaufende Violinfigur als Symphoniethema verwerfen, daß der sechzehntelweise Akkordwechsel des vollen Orchesters sein Bedenken hat, stört ihn nicht, wenn er die Hauptsache erreicht: den Ausdruck erregtesten Kraftgefühls. Mit derselben unbefangenen Sicherheit, mit der er es eingesetzt hat, führt der junge Meister das Thema auch weiter. Trotzig und phantastisch stürmend trat es ein, gleich nach dem Abschluß handhabt er es zum Ausdruck neuen Bedenkens dann lenkt er, dem Hauptmotiv ein neues Schlußglied anfügend, wieder freudigen Regionen zu. In keinem Takt, ob als Hauptgedanke oder als Arabeske, fehlt die kopfüber ins Getümmel stürzende Figur. Alles singt und lebt, ohne alle Umständlichkeit werden neue Ideen eingeführt; so mühelos strömen dem Komponisten die Gedanken zu, daß sie in ihrer eignen Art nnd Bedeutung aus dem heiteren Fluß sich gar nicht herausheben. Das ist mit dem zweiten Thema der Fall. Auch dieses entwickelt sich im Figurengewande halb versteckt:

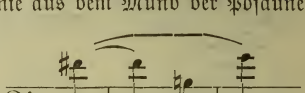




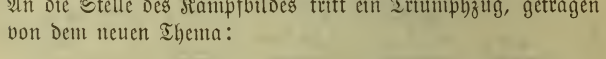
Im Anfang wird es von dem Sechzehntelmotiv des ersten Themas begleitet und verdeckt, am Ende tritt es offenkundig in dessen Kreis zurück. Ein ähnliches Verhältnis also liegt vor, wie im ersten Satz von Beethovens C-Moll-Symphonie.

Die Durchführung setzt erschreckend ein: das Streichorchester, Hörner und Posaunen vereinigen sich auf einen einzigen Ton, einem durch Fermate verlängerten es; dem breiten und kräftigen F dur, das uns noch in den Ohren klingt, folgt es ganz unvermittelt, dröhnt wildfremd und fast schauerlich dahin. Dieser naturalistische Einfall ist wahrscheiniich ein Absenker des berühmten cis aus dem Finale von Beethovens 8. Symphonie, aber Schumann hat ihn ins Grotesk-Ernste gewendet, dieser dumpfe Geisterton wirft einen dunklen, schweren Schatten auf die freudvollen Zukunftsbilder, mit denen die Themengruppe schloß. Wie sie dämonisch beginnt, so bleibt die Durchführung in ihrem ersten Abschnitt ein Kampf zwischen freundlichen, lebensmutigen Vorstellungen und dunklen, geheimnisvollen Ahnungen. Erstere vertritt das phantastische Anfangsmotiv des

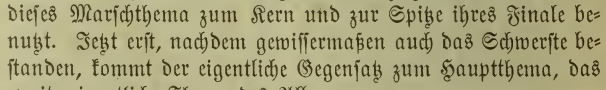
Hauptthemas, letztere sprechen ähnlich wie in Schuberts großer C dur-Symphonie aus dem Mund der Posaunen:



Das Posaunenmotiv steigt höher und höher, das phantastische Motiv klingt heller und heller, die freundlichen Elemente siegen: An die Stelle des Kampfbildes tritt ein Triumphzug, getragen von dem neuen Thema:

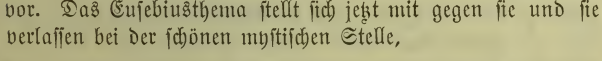


Es klingt zunächst — aus den Holzbläsern — als eine einfach frohe Marschweise, berührt einmal ein Motiv aus dem Gazachor der Peri, wendet sich aber im Nachsatz mit den Fermaten ins Feierliche. Die kräftig mutwillige Stimmung, mit der das Allegro einsetzte, hat also durch die Krisis im Anfang der Durchführung eine Wandlung ins Erhabene, Religiöse erfahren. Daß aber Schumann dieser Wendung im poetischen Plan seiner Symphonie eine große Bedeutung beimißt, zeigt sich darin, daß er dieses Marschthema zum Kern und zur Spitze ihres Finale benutzt. Jetzt erst, nachdem gewissermaßen auch das Schwerste bestanden, kommt der eigentliche Gegensatz zum Hauptthema, das zweite eigentliche Thema des Allegro:



ein richtiger Schumann'scher Eusebiusgedanke, eine innige und zarte Stimme frommen Glücks- und Dankgefühls. Wir haben hier eine ganze ähnliche Art eine wichtige Idee einzuführen vor uns wie im ersten Satz der Eroica und ebenso wie hier einen

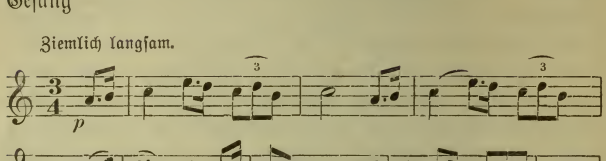
Fall bedeutender Weiterentwickelung des Haydn'schen Sonatenschemas. Die Durchführung ist nicht mehr auf die Exegese beschränkt, sondern sie bringt die Fortsetzung, den wichtigsten Teil eines seelischen Vorgangs zur Darstellung. Aber auch über diesen Punkt hinaus, bis ans Ende des Satzes, bleibt Schumann in dieser Symphonie freischöpferisch und formenmächtig. Noch einmal kehrt er zu der Posaunenstelle der Durchführung zurück und wiederholt den Abschnitt bis zu der Triumphmusik mit ihren Fermaten. Dann führt er die bedrohlichen Elemente ein drittes Mal, aber gemilderten Wesens und wie aus der Ferne vor. Das Eusebiusthema stellt sich jetzt mit gegen sie und sie verlassen bei der schönen mystischen Stelle,



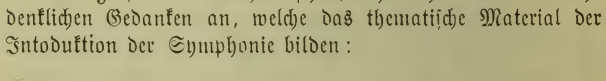
die auch in der Instrumentation einen visionären Charakter hat, endgültig das Feld. Wir dürften hier dem üblichen Brauch nach die sogenannte Reprise erwarten, die wörtliche oder freiere Wiederholung des ersten Theils, der Themengruppe des Satzes. Darauf verzichtet Schumann. Noch ein letztes Ausklingen der Kampfesstimmung bildet den Anhang der Durchführung, dann geht er zum Eusebiusthema, das die Entscheidung gebracht hat und führt es im *ff* prangend und im Siegeston vor. Das Hauptthema und das Marschthema vollenden, kurz und in gesteigerter Energie citiert, den Schluß des Satzes.

Aus der freudigen Sphäre, in welche der schwungvolle feurige Schluß des ersten Satzes versetzt, ruft uns der Einsatz des folgenden dämonisch ab. Ohne Zweifel hat dieser accentuierte **D moll**-Accord, den die Bläser wie einen Schmerzensruf ausstoßen, mit dem bekannten Quartsextaccord, welcher das Allegretto in Beethoven's siebenter Symphonie einleitet, eine geistige Verwandtschaft. Aber bei Schumann wird die Wirkung des elementaren Mittels dadurch verschärft, daß die Zwischenpause der beiden Sätze wegfällt. Es ist wie ein Regenschauer

bei blauem Himmel! Die Romanze mit ihrem edel wehmütigen Gesang

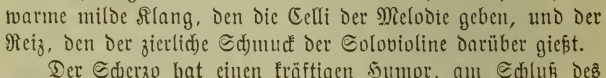


gehört zu dem Schönsten, was die Musik an Volkspoesie besitzt. Mit der größten Natürlichkeit schließt ihr Schumann die nachdenklichen Gedanken an, welche das thematische Material der Intoduktion der Symphonie bilden:

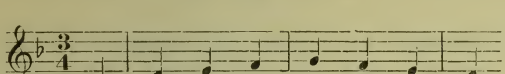


Die klagende Melodie hat sie geweckt. Eine außerordentlich liebenswürdige Idee des Komponisten aber ist es, aus ihnen den freundlichen, sonnigen D dur-Satz zu entwickeln, welcher die Mitte des kleinen Tonbildes einnimmt. Zu der Schönheit der Zeichnung und der Intention kommt hier auch noch der warme milde Klang, den die Celli der Melodie geben, und der Reiz, den der zierliche Schmuck der Solovioline darüber gießt.

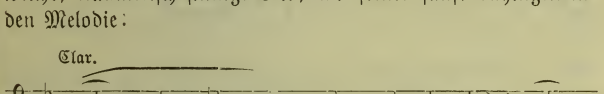
Der Scherzo hat einen kräftigen Humor, am Schluß des Hauptthemas



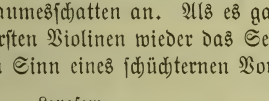
spricht der Übermut der Jugendkraft, der Schumann's beste Kompositionen kennzeichnet. Aus dem Grundmotiv des Hauptthemas:



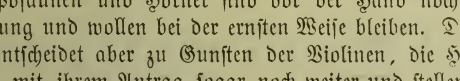
das wohl eine Reminiscenz aus Kalliwodas erster Symphonie ist, bildet der zweite Satz zärtliche und innige Varianten. Das weiche, träumerisch sinnige Trio, mit seiner sanft dahingleitenden Melodie:



kehrt nach der Wiederholung des Hauptsatzes zurück. In seine einfache Herzlichkeit mischen sich schmerzliche Töne. Es nimmt einen langen Abschied und klingt dann noch wie aus weiter Ferne wie in Traumesschatten an. Als es ganz still geworden, intonieren die ersten Violinen wieder das Sechzehntelmotiv des ersten Allegro im Sinn eines schüchternen Vorschlags:

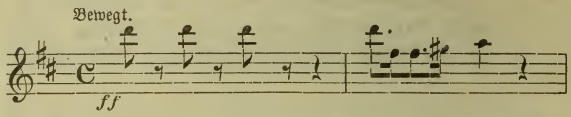


Die Posaunen und Hörner sind vor der Hand noch anderer Meinung und wollen bei der ernsten Weise bleiben. Die Mehrheit entscheidet aber zu Gunsten der Violinen, die Holzbläser gehen mit ihrem Antrag sogar noch weiter und stellen Motive auf, die dem freudigen Gezwitscher der Vögel zu gleichen scheinen:

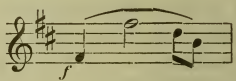


So wird der heitere Charakter des letzten Satzes festgestellt. Diese 16 langsamen Takte, welche den Übergang vom Scherzo zum Finale bilden, enthalten einen Reichtum von Phantasie und

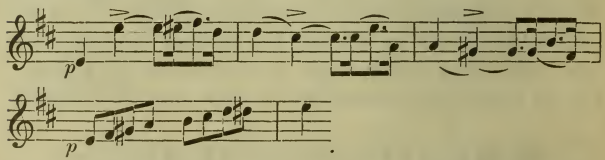
von musikalischen Ideen, welcher für eine eigene neue Komposition ausreichen würde. Das Hauptthema des Finale ist uns aus der Durchführung des ersten Satzes bekannt:



Mit der Entschiedenheit, die der Grundstimmung des Finale entspricht, rückt es sofort im dritten Takte nach C dur. Die Bässe in ihrem schwerfälligen Geiste halten noch eine ganze Weile an der Sechzehntelfigur fest. Das Finale hat seine schwülen Momente: Sie finden sich in dem Motive

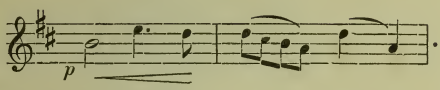


welches oft durch das Orchester fährt, namentlich aber am Eingang der Durchführung, wo dem über das Hauptthema gebildeten Fugato ganz eigentümliche Dissonanzen, in ihrem besonderen Klange eine eigenste Erfindung Schumanns — vorhergehen. Aber immer folgen diesen flüchtigen Trübungen Partien von vollendeter Anmut. Das zweite Thema ist ihr Hauptträger:



in seiner Mischung von Grazie, Kaprice und jugendlich fröhlicher Naivetät ein echter Schumann. Es geht in eine Periode von kühnem harmonischem Aufbau über, in der die Kraft aufbraust. Der Posaunenklang kennzeichnet sie. Nach Beendigung der Reprise lenkt der Satz noch einmal auf ein ruhigeres Gebiet über,

mit einem unerwarteten neuen Thema: freundlich fragenden Charakters:



Um so stürmischer bricht dann der jubelnde Schluß ein. Er hat die Form einer Stretta, frei nach italienischen Mustern! Das letzte Presto hat noch nie seine Wirkung verfehlt!

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) Bach, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) Beethoven, Missa solemnis.
515. (123) Berlioz, Requiem.
541. (31) Händel, Messias.
509. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

Eine neue Auflage befindet sich in Vorbereitung von:

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Faust's Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
541. —— Messias. Siehe Konzertführer mit Text.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
512. **Mozart**, Requiem.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m.
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.

(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).

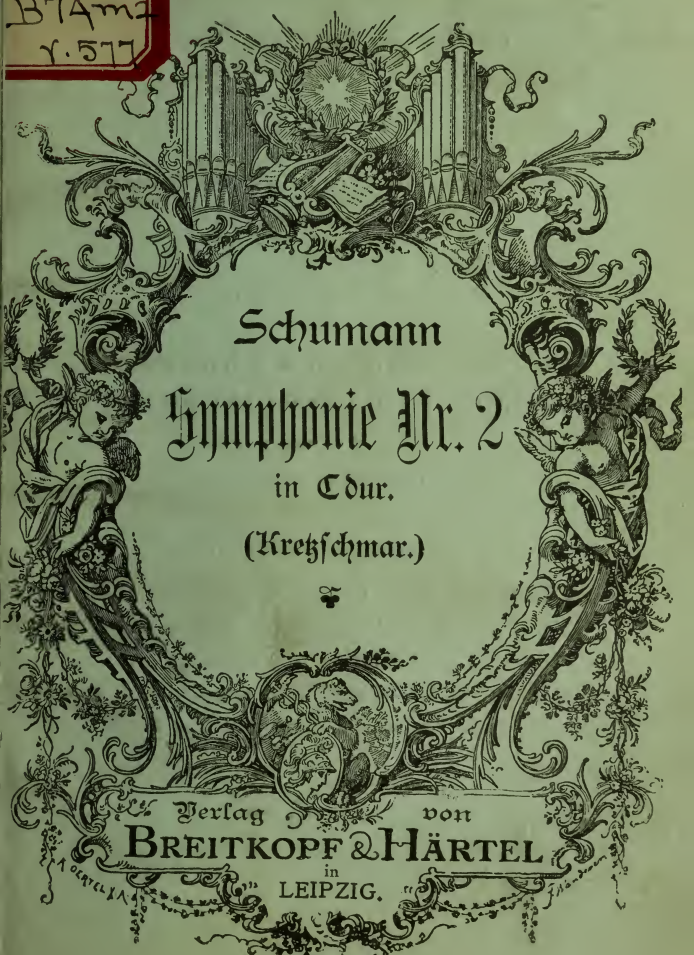
Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

780.8
B7Am2
v.577

Kleiner Konzertführer.



Schumann

Symphonie Nr. 2

in C dur.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Schumann, Symphonie Nr. 2 in C dur.

Inhalt.

Sostenuto assai. — Allegro vivace. — Adagio espressivo.
Allegro molto vivace.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 9 ℳ,
20 Orchesterstimmen je 60 ₰.

Klavierbearbeitungen:

Für 2 Hände 2 ℳ, V.-A. 1 ℳ, für 4 Hände 2 ℳ, V.-A. 1 ℳ 20 ₰,
für 2 Klaviere zu 8 Händen 6 ℳ,
für 2 Klaviere zu 4 Händen 6 ℳ,
für Klavier zu 4 Händen, Violine und Violoncell 4 ℳ 20 ₰,
für Violine und Pianoforte 2 ℳ 60 ₰.

Symphonie Nr. 2

in C dur

von

R. Schumann.

Op. 61.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

180.8
B74m2
v.577

Symphonie Nr. 2 in C dur.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Die politische Enttäuschung, die das Ende der Freiheitskriege war, zu überwinden und zu vergessen, suchte vom dritten Jahrzehnt ab das deutsche Volk nach neuen Zielen des geistigen Lebens. Es begann die Zeit der Romantik und mit ihr ein Ablenken von den Bahnen Winkelmanns und Goethes auf allen Gebieten der Poesie und Kunst. Auch die Musik nahm an dieser Flucht vor der Zeit und ihren Fragen, an dem allgemeinen Träumen, Sehnen, Klagen, dem Schwärmen um fremde, eingebildete und nichtige Güter mit Teil. Insbesondere lassen sich in der Symphonie alle Wendungen und Stilarten jenes romantischen Geistes verfolgen: Er setzt hier phantastisch ein (Schubert, v. Weber), geht über zum Sentimentalen (Spohr, Mendelssohn) und endet mit der naiven Richtung, die ihn unwillkürlich auf den Weg der Natur und Gesundheit zurückführt. Der Hauptmeister dieser naiven Richtung in der Symphonie ist Robert Schumann.

In der großen Reihe hoher Dichtergaben, deren Vereinigung Schumanns Individualität imposant macht, sticht sein naiver Zug besonders hervor. Mit ihm vertritt er jenen Rousseauschen Drang zur Natur und Einfachheit, dessen Aufleben den besten Teil der romantischen Bewegung bildet, den Teil, welcher unsere Dichter zum Volkslied zurückführte und unsere Maler, Ludwig Richter voran, den großen Schatz von Poesie neu entdecken ließ, der sich dem sinnigen Auge in der Alltäglichkeit des heimischen Lebens, auf dem naheliegenden Terrain des eigenen Landes aufthat. Der jugendliche Ton, die große Dosis ungezwungener Natürlichkeit ist es in erster Linie, durch welche

Schumanns Musik ihre erfreuende und erfrischende Macht übt. Er war es, der zuerst die lebensfrohen, die wunderlich humoristischen, die in ihrer Einfachheit so rührenden und unergründlich gemütstiefen Elemente Jean Pauls, der die frischen, die burschikosen, die tändelnden Züge des deutschen Studenten tapfer und wohlgemut in die Musik, insbesondere in Klavier und Orchester einführte. Zum großen Erstaunen der damaligen Kenner, die die Grenzlinie berechtigter Freiheit und Ungezwungenheit durch Schumann überschritten glaubten. Man würde Schumann leichter gerecht geworden sein, wenn man sich J. Haydns erinnert hätte; aber da man ihn mit dem Maßstabe der Werke von Beethoven, Spohr und Mendelssohn maß, erschien dieser Verzicht auf jegliches Pathos, diese Hingabe an die harmlosesten und tollsten Launen zugleich, diese offene Aufdeckung krausester Einfälle geradezu beleidigend. Diese inneren Eigenschaften wurden um so übler aufgenommen, als ihnen Schumanns Musik, zwar folgerichtig aber scheinbar zu keck, durch eigentümliche formelle Elemente Ausdruck gab, die ungewohnt und deshalb auch schwierig waren. Wir meinen die Figuren und Gesang ineinanderziehende Themenbildung, die aphoristischen und versteckten Melodien, die jetzt ungeniert losen, jetzt seltsam verketteten Rythmen, die Naturlauten gleichenden Dissonanzen, und alle die neuen Elementarbildungen, durch welche Schumanns Schöpfungen für die weitere Entwickelung der Tonkunst von großer Bedeutung geworden sind.

Trotz der Kühnheit, mit der Schumann seinen romantischen Neigungen nachgeht, steht er unter den sämtlichen musikalischen Romantikern in der Symphonie Beethoven am nächsten. Während die anderen, von C. M. v. Weber bis auf Mendelssohn, sich alle der Programmmusik, der Darstellung der Außenwelt nähern, giebt Schumann in seinen bedeutendsten Symphonien Bilder aus dem eigenen Seelenleben. Auch im Aufbau der großen Form, in der organischen, ideenreichen Entwickelung der Durchführungen, in der geistigen Unabhängigkeit vom Schema ist er der hervorragendste Schüler Beethovens.

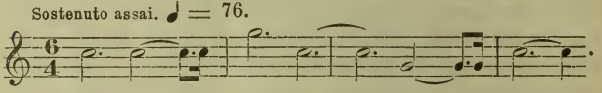
Nur sind die Schumannschen Symphonien im Wert ungleich. Obenan stehen die beiden in Dmoll und Bdur durch die Frische, Freiheit, Sicherheit, den Reichtum des Geistes, mit dem sich Schumann hier auf dem ihm eigenen Ideengebiet bewegt. Seine Cdur-Symphonie verfolgt höhere, Faustische Ziele, überragt die Vorgängerinnen auch an kontrapunktischer Kunst, bleibt aber in der musikalischen Ausführung der poetischen Pläne in den Eckſätzen hinter ihnen zurück, zeigt in der rythmischen Gestaltung wichtiger Themen wie im Ausbau der großen Formen die Erfindungskraft ermattet. Über die Absichten und Vorstellungen, die ihn bei der Komposition leiteten und erfüllten, hat sich Schumann Freunden gegenüber selbst wiederholt ausgesprochen*). In einem Brief an Fischlof nennt er sie eine „geharnischte", dem Holländer Verhulst erklärt er sie als eine Art Jupitersymphonie, an Otten schreibt er von ihren Schmerzensklängen, von der dunklen Zeit in der sie entstanden, und noch in späteren Jahren bezeichnet er sie Ehlert als die Frucht düsterer Stimmungen. Die ersten Anfänge des Werkes, das nach der Veröffentlichung als Schumanns zweite Symphonie bezeichnet wird, nach der Entstehung seine dritte ist, reichen in den Frühherbst des Jahres 1845. In einem Brief an Mendelssohn vom September heißt es: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C), ich weiß nicht was daraus werden wird". Bis zum Dezember vollendete sie der Komponist „noch halb krank, mir ist's als müßte man ihr das anhören" wie er an Otten schreibt. Am 5. November 1846 wurde sie unter Mendelssohns Leitung im Leipziger Gewandhaus zum ersten Male aufgeführt. „Dem einen Teil — berichtet A. Dörffel**) — galt sie als das Höchste, was seit Beethoven auf dem Gebiet der Symphonie geschaffen worden war; dem anderen erschien sie unklar, gesucht, ruhelos".

---

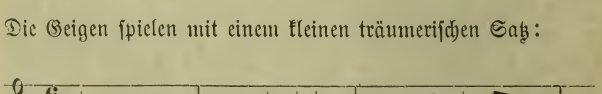
*) Siehe Jansen: Die Davidsbündler 1883 und R. S.s Briefe (Neue Folge), herausgegeben von Jansen 1886.

**) A. Dörffel Geschichte der Gewandhauskonzerte 1884 S. 114.

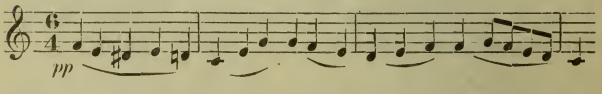
In der Form wiederholte Schumann wieder die große Neuerung der Dmoll-Symphonie; er verband die vier Sätze zu einer auch äußerlich erkennbaren Einheit, doch in einer anderen Art. Nach dem Vorgang von Berlioz stellt er ein Leitmotiv auf, das nur im Adagio zurücktritt, aber auch hier nicht ganz schweigt. Es ist die Trompetenstelle, mit der die Introduktion des ersten Satzes beginnt:



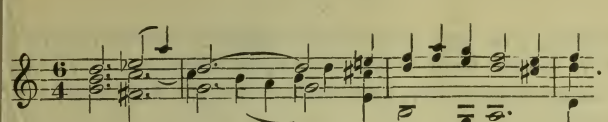
Sie klingt bald geheimnisvoll wie ein Geisterwort, bald triumphierend wie Siegesgesang und erfährt auch in Tonfolge und Rythmus mancherlei wesentliche Umbildungen, je nach dem Charakter der Umgebung, in die sie hineintritt. In ihr spricht sich das geharnischte Wesen der Symphonie, auf das Schumann hingewiesen hat, am deutlichsten aus, sie vertritt den Ernst des Lebens, aber auch den starken Mannesmut, die Hoffnung und die religiösen Elemente. Im letzteren Sinne erweitert sie Schumann nach dem ersten Eintritt zu einer Choralzeile:



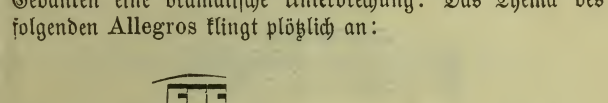
Die Geigen spielen mit einem kleinen träumerischen Satz:



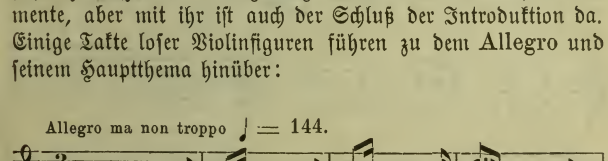
in den Trompetengesang hinein. Diese Mischung der Gefühle klärt sich bald zu einer leichten Klage:



Die Holzbläser stimmen das Thema, das für die Symphonie wichtig wird, ihren ersten und letzten Satz verbindet, an. Genau wie in der Dmoll-Symphonie erfährt auch die Introduktion der zweiten Symphonie nach der Aufstellung der führenden Gedanken eine dramatische Unterbrechung: Das Thema des folgenden Allegros klingt plötzlich an:

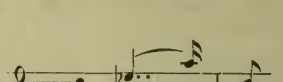


und sucht sich neben den weihevollen Ton der Trompeten zu stellen, in den Violinen in übermütigster Form. Der Versuch führt zwar zu einer Steigerung im Ausdruck der ernsten Elemente, aber mit ihr ist auch der Schluß der Introduktion da. Einige Takte loser Violinfiguren führen zu dem Allegro und seinem Hauptthema hinüber:

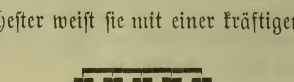


Es gehört zu der Floreſtanfamilie und macht von den Rechten des läſſigen Humors in der Wiederholung desſelben rythmiſchen

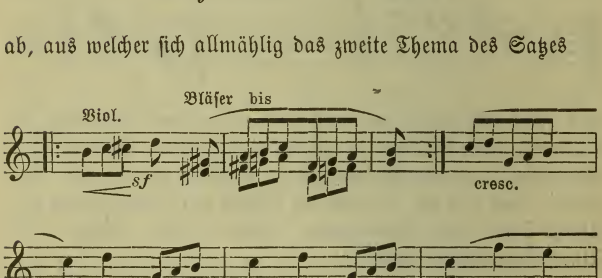
Motivs einen sehr ausgedehnten Gebrauch. An seinem Ende wird es von derselben klagenden Weise aufgenommen, die die Trompetenmelodie der Introduktion ablöste. Sie hat jetzt die Gestalt:



Das Streichorchester weist sie mit einer kräftigen Unisono-Figur:



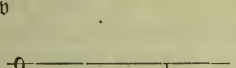
ab, aus welcher sich allmählig das zweite Thema des Satzes



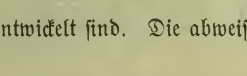
entwickelt. Es bedeutet dem Hauptthema gegenüber die Stimme der Innigkeit, der Besonnenheit, auch ein wenig die der Sorge, geht viele Wandlungen durch und lenkt am Ende in die frohen Rythmen des Hauptthemas zurück. Mit ihm schließt, ohne Nachspiel, die außerordentlich kurz gehaltene Themengruppe. Ihre

Knappheit ist ein wesentlicher Zug im Charakter des straff auf Aufschwung gerichteten Satzes.

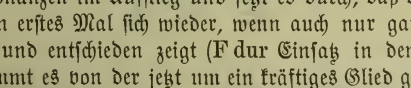
Der Durchführungsteil ist ein breiter Klärungsprozeß zwischen der vom zweiten Thema vertretenen zagenden, bedenklichen und der mutigen, heiter kraftvollen Stimmung des Hauptthemas. Das zweite Thema hat lange Zeit das Übergewicht mit Bildungen, die aus dem Motiv



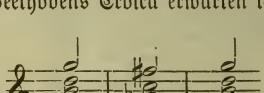
seines Nachsatzes entwickelt sind. Die abweisende Figur



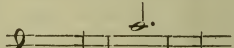
kämpft dagegen namentlich von dem Augenblick an vergeblich, wo sich die Bruchstücke des zweiten Themas mit der aus der Einleitung bekannten klagenden Weise zu neuen, schönen Melodien verbünden. Der Kopf des Hauptthemas taucht aus diesem Fluß des Kummers nur wie verloren auf. Das ist bei der ergreifenden Modulation von B moll nach C dur. Da macht aber die Unisonofigur energische Anstrengungen, hält sich durch alle Dissonanzen im Aufstieg und setzt es durch, daß das Hauptthema ein erstes Mal sich wieder, wenn auch nur ganz flüchtig, doch fest und entschieden zeigt (F dur Einsatz in den Bläsern). Bald kommt es von der jetzt um ein kräftiges Glied gewachsenen Unisonofigur:



geführt, für längere Weile auf die Oberfläche; die ferne Tonart (As dur), die Betonung der frischen Rythmen, läßt keinen Zweifel, daß noch Trotz und gewaltiger Wille in ihm lebt. Hier ist die Krisis der Schilderung; zugleich aber auch eine Schwäche in der Komposition. Der letzte Anlauf zum Sieg — mit dem Nachsatzteil des zweiten Themas beginnt er — ist nur skizziert, nicht ausgeführt: Der Hornklang und ein großes crescendo markiert ihn, aber an der Entscheidungsstelle, da wo die Accorde ein Ringen wie in Beethovens Eroica erwarten lassen,

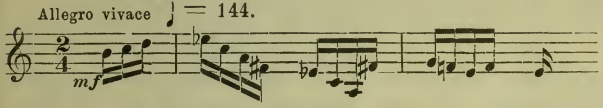


eilt Schumann schnell vorüber und hinein in den dritten Teil des Satzes, in die sogenannte Reprise. Der Glanz, mit dem sie einsetzt, der gesteigerte Ausdruck der Freude in den Variationen des Hauptthemas — die Bläser setzen die punktierten Rythmen in Triolen um — entschädigt einigermaßen für den Ausfall. Der bedeutendste Teil des ganzen Satzes ist sein Anhang. Nach dem rauschenden Schluß des zweiten Themas beginnt er still mit einer Vorausnahme der Frühlingsklänge,

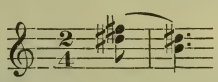


die einen der traulichsten Punkte des dritten Satzes der Symphonie, des Adagios, bilden. Und nun wie durch den Anblick eines herrlichen Ziels befeuert, stürmt das Hauptthema in freudiger Ungeduld vorwärts. Mit einem zusammengedrängten Gesamtbild der durchlebten Gedanken, an ihrer Spitze die feierliche Trompetenmelodie der Einleitung, schließt der Satz.

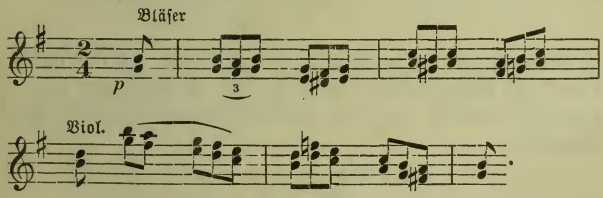
Der zweite Satz (Allegro vivace, $^2/_4$, C dur) zählt unter die Hauptnummern Schumannscher Erfindung und bildet mit dem Adagio den bedeutendsten Teil der Symphonie. Er hat die Form eines Scherzo mit einem sehr breiten Hauptsatz, der sehr virtuos, fast ausschließlich aus dem Motiv



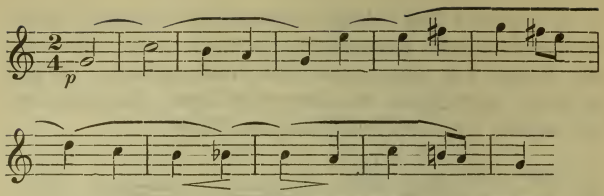
entwickelt ist. Das für die Violinen sehr schwierige Thema dringt aus anfangs bewölkter Sphäre zuweilen zu einer grandios freien Stimmung vor, namentlich an den H dur-Schlüssen, wo der Satz mit den lieblich munteren Bläserrufen:



an Kuckuck, Kinderreigen und andere Bilder des Lenzes erinnert. Was hier in Form von Natursignalen angedeutet ist, erweitert Schumann im ersten Trio zu einem regelrechten Gedicht über das Thema:

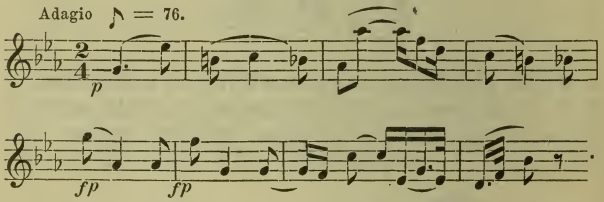


Hie und da klingen Mendelssohnsche Töne mit hinein. Wie dies ältere Symphoniker in der Mozartschen Zeit zuweilen thun, hat Schumann der Wiederholung des Hauptsatzes ein zweites Trio folgen lassen. Sein Thema:

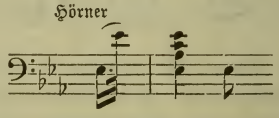


zeigt schon, daß ihn hierbei die Absicht leitete mit den ernsten Stimmungen des vorausgegangenen ersten Satzes der Symphonie im Zusammenhang zu bleiben. Wirklich kommen auch am Ende des Trios Andeutungen auf das Trompetenmotiv und am Schluß der schwungvollen Coda erscheint es wörtlich.

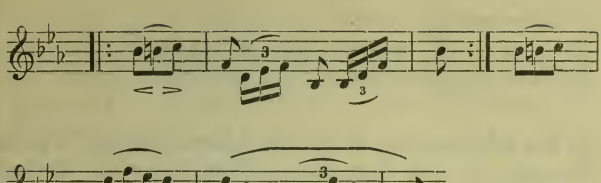
Der dritte Satz (Adagio espressivo, $^2/_4$, Cmoll) ist eine Phantasie über das Thema:



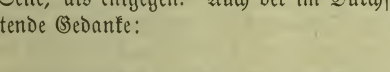
Dieser tiefe, seelenvolle Gesang, der aus dem „Musikalischen Opfer" S. Bachs stammt, wo er im Trio die Baßstimme bildet, beherrscht den Satz. Von den obenerwähnten Frühlingsklängen eingeleitet:



tritt ihm ein zweites Thema:

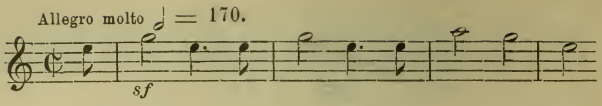


mehr zur Seite, als entgegen. Auch der im Durchführungsteil neu auftretende Gedanke:

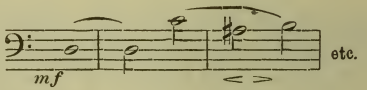


dem ein kleines Fugato gewidmet wird, gehört zu demselben trüben Gedankenkreis; selbst auf freundliche Bilder wird mit der Wehmut des Lebensabschieds geblickt, die Trompeten wandeln die Motive des ersten Satzes in den Rythmus des Trauermarsches. Wie bis ins Kleinste und Einzelste hinein Schumann den Charakter tiefster Ergriffenheit ausprägen wollte, sieht man daraus, daß er in einem Briefe (an Otten) von dem „melancholischen Fagott" seines Adagio spricht. Aber an der Hand der wunderbaren Melodie des Hauptthemas, findet der Tondichter Befreiung vom Seelendruck. Sie führt ihn schon am Schluß der Themengruppe, da wo die Violinen in den so mächtig wirkenden und doch so einfachen und ungesuchten Trillerketten hinjubeln, wie eine Peri in die Nähe des Himmels und sie führt ihn im zweiten Teil, wo sich der Satz nach C dur wendet, in einen seligen Frieden des Gemüts.

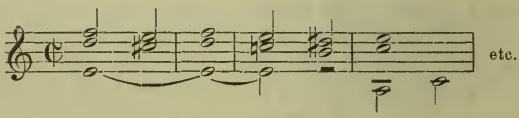
Der Schlußsatz der Symphonie (Allegro molto vivace, $\frac{2}{2}$, C dur) steht mit seinem lärmenden Einsatz und mit dem etwas derben Hauptthema:



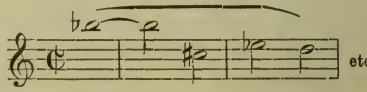
zu dem Schlummerton, in dem das Adagio ausklingt, in einem Gegensatz, der viele Hörer und mit Recht befremdet. Es liegt da ein Fall vor, wo eine an sich richtige Idee nicht die vollkommenste Gestalt gefunden hat. Denn ein lauter Ausbruch der Freude als die natürliche und unwillkürliche Kunde der Heilung einer ernsten, trauernden Seele, ist hier logisch und schön gedacht. Schumann läßt auch gar keinen Zweifel darüber, daß der stürmische Anfang seines Finale die Folge des Adagios sein soll. Gleich nach dem Abschluß des Hauptthemas, setzt das Adagio-Thema nach einer etwas dürftigen Überleitung wieder ein, und zwar in Cellis und Bratschen in folgender Gestalt:



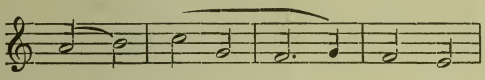
Es wird das zweite Thema des Satzes und beherrscht, wesentlich unterbrochen nur von dem keck kräftigen Seitenthema:



dessen ganze erste Hälfte, die längste Zeit in der Umbildung:



Die Stelle, wo die Adagio-Melodie unter allgemeiner Trauer ins Grab getragen wird — man erkennt sie leicht an den Generalpausen — ist eine der ergreifendsten im ganzen Finale. Ersetzt wird sie von da ab durch einen bekannten Beethovenschen Gedanken:



dessen elegischer Charakter die Brücke bildet zur Rückkehr nach dem Klagethema der Einleitung, dem dann die kräftigen frohen Gedanken des ersten Satzes folgen. So rundet das in seinen Kombinationen kühne Finale am Ende die Symphonie harmonisch ab.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

. Von Gabrieli bis Bach.
. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Faust's Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
579. **Goldmark**, 2. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
541. —— Messias. Siehe Konzertführer mit Text.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— 3. Symphonie, A m.
575. —— 4. Symphonie, A.
512. **Mozart**, Requiem.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
580. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser

(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

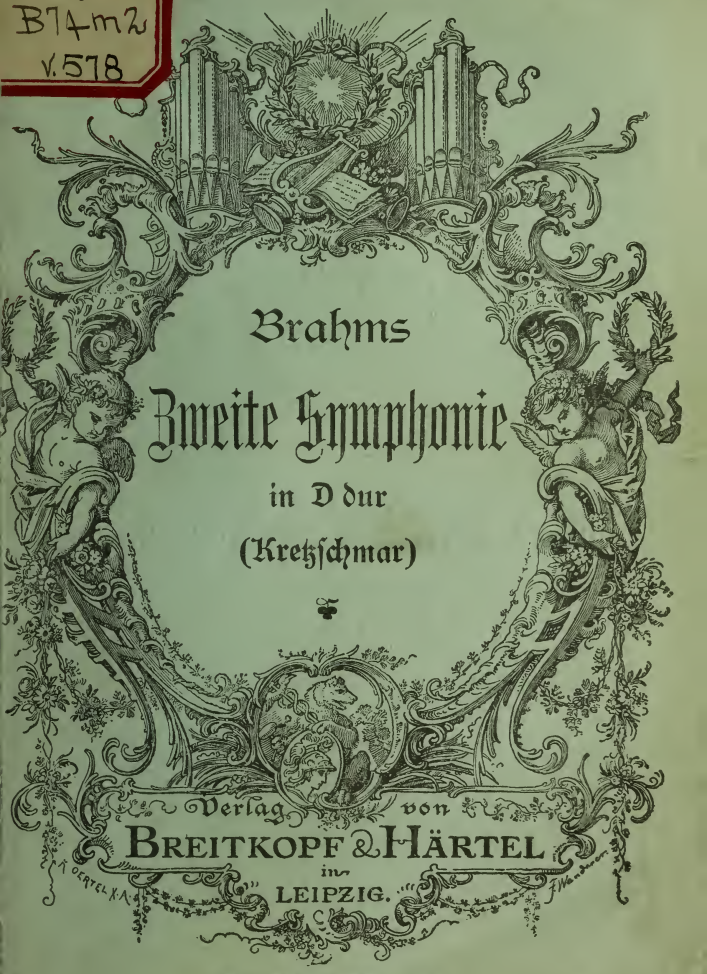
Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 578

780.8
B74m2
v.578

Kleiner Konzertführer



Brahms
Zweite Symphonie
in D dur
(Kretzschmar)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Brahms, Zweite Symphonie in D dur.

Inhalt.

Allegro non troppo. — Adagio non troppo. — Allegro grazioso.
Allegro con spirito.

Breitkopf & Härtels Lager für Konzertmaterial:

Partitur 30 *M*,
Stimmen 36 *M*.

Symphonie Nr. 2

in Ddur

von

J. Brahms.

Op. 73.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal"

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

180.8
B74m2
V.578

Symphonie Nr. 2 in D dur.

(Originalverlag von N. Simrock in Berlin.)

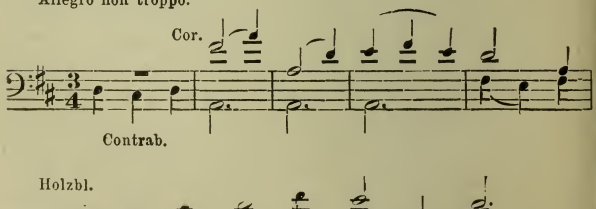
Unter den drei Hauptgruppen, die die Symphoniker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden, — die Nationalen, die Programmmusiker, die Beethovenianer, — hat die dritte, die in Formen und Zielen an die Wiener Klassiker anschließende Gruppe, von jeher die zahlreichste, vor zwei Jahrzehnten auch einen so innerlich bedeutenden Zuwachs erfahren, daß sie wieder in den Mittelpunkt der musikalischen Interessen gelangte. Im Jahre 1876 nämlich trat, seit langem mit großer, auf Grund seiner Orchesterserenaden, seiner Variationen über Haydns Antonius-Choral mit gesteigerter Spannung erwartet, Johannes Brahms an ihre Spitze.

Aus den Kreisen der Romantiker hervorgegangen, vertritt Brahms das bleibende Prinzip der romantischen Richtung: das Prinzip der gemischten Stimmungen und der raschen Bewegung des Empfindungslebens. Aber alle die früheren Vertreter der musikalischen Romantik übertrifft Brahms durch seine in zielbewußter und energischer Entwickelung erworbene Vielseitigkeit, durch die Objektivität, die Strenge und Mannigfaltigkeit des Stils. Brahms ist unter allen Symphonikern unseres Jahrhunderts mit Schumann der bedeutendste Beethovenianer, er übertrifft ihn soweit es sich um Form und Stil handelt; kein Zweiter hat so wie Brahms Beethoven in der Logik und Ökonomie des Satzbaues, in der ununterbrochenen Gediegenheit des Materials und der Arbeit, in dem vornehmen Verzicht auf das Konventionelle erreicht. Seine Werke, naturgemäß die Symphonien voran, sind deshalb auch nicht durchweg leicht zu genießen.

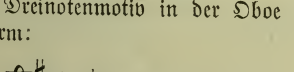
Die zweite Symphonie von Brahms ist in der Verbindung pastoraler und anakreontischer Ideen mit den Regungen gewaltigen Tiefsinns eine der romantischsten Arbeiten des Komponisten.

Sie bewegt sich in dem Phantasiebereich der alten Wiener Schule mit einem starken Zusatz moderner pessimistischer Elemente, der häufig sehr unerwartet und unvermittelt auftritt. Trotzdem ist sie, nachdem sie im Jahre 1877 veröffentlicht wurde, schnell beliebt geworden und gehört heute unter die meist gespielten Symphonien. Sie verdankt das ihrem heiteren Grundton, der Anmut, die auch in den leidenschaftlich herben Teilen immer wieder durchbricht und dem Reichtum an liebenswürdigen, einfachen und doch eigentümlichen Tonbildern. In den großen Linien des Formentwurfs, in der Macht der Stimmung erreicht sie die C moll-Symphonie nicht, in der kontrapunktischen Kleinarbeit, in der Kunst des Variierens und Umbildens unscheinbarer Motive steht sie über ihr. Die ganze Fülle ihrer Feinheiten erschließt sie erst bei eingehendem Studium.

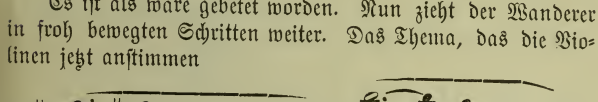
Der erste Satz (Allegro non troppo, $^3/_4$, D dur) gleicht einer freundlichen Landschaft, in welche die untergehende Sonne erhabene und ernste Lichter hineinwirft. Mit thematischem Material ist er weit über den Bedarf des Schemas ausgestattet, einige seiner größten und eindringlichsten Schönheiten ruhen auf Seitengedanken, die im Laufe des Weges sich gefunden haben. Das Hauptthema des Satzes ist ein traulicher gemütvoller Dialog zwischen Horn- und Holzbläsern:



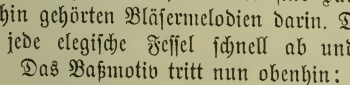
der die Kenner des Meisters an die Serenaden seiner Jugendzeit erinnert. Wenn der holde Gesang zuerst einsetzt, schenkt ihm der Zuhörer kaum vor dem zweiten Takt Aufmerksamkeit. Die drei einleitenden Noten der Kontrabässe erscheinen wie nachkomponiert, zugesetzt. Niemand ahnt, welche Bedeutung sie in der Entwickelung des Satzes haben. Zunächst entwickeln aus ihnen die Violinen, ihr langes Schweigen brechend, das träumerische Nachspiel, das die Bläserszene endet. Sie ist als Einleitung, als Prolog gedacht und deshalb hat der Komponist ihren Schluß sehr scharf markiert: mit dumpfem, leisen Paukenwirbel und feierlichen Posaunenaccorden. Als letztes Wort hören wir das Dreinotenmotiv in der Oboe zögernd und in verlängerter Form:



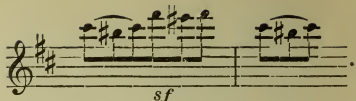
Es ist als wäre gebetet worden. Nun zieht der Wanderer in froh bewegten Schritten weiter. Das Thema, das die Violinen jetzt anstimmen



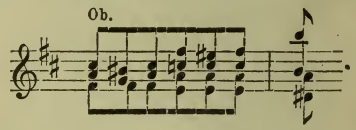
klingt neu und doch vertraut, denn es sind Hauptwendungen aus den vorhin gehörten Bläsermelodien darin. Die Stimmung wirft aber jede elegische Fessel schnell ab und wird ganz Kraftgefühl. Das Baßmotiv tritt nun obenhin:

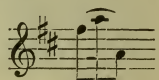


nach ein paar Takten ist es ins stürmisch Heitere gewendet und lautet:

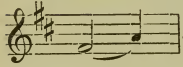


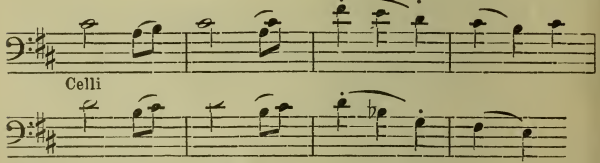
Daraus bilden die Oboen ein neckisches Zwischensätzchen:

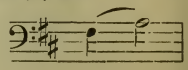


das die Violinen mit der Figur  umspielen.

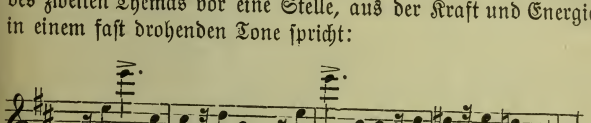
Auch sie kommt aus dem Thema, aus dem Einsatz des Horns:

 Diese lose Tändelei weist der Komponist aber bald in einigen energisch ruhigen Takten ab und schreitet mit dem zweiten Thema des Satzes

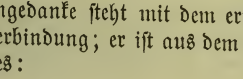


das in den Cellis mit einem Mendelssohn'schen Anklang einsetzt, zur inneren Sammlung. Das bisher schon reiche Bild wird durch diesen neuen Hauptgedanken auch um einen Zug der Wehmut vermehrt. Wer aufmerksam ins volle Gewebe der Stimmen eindringt, bemerkt bald in den Begleitungsmotiven, auch am Schluß der führenden Melodie, daß sich Elemente des Hauptthemas zeigen: Das Cello hört mit  auf, die Violinen kontrapunktieren mit:

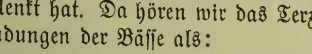
Es regt sich in des Dichters Brust mächtig, Zeichen dessen ist auch hier die Brahms eigene Mischung der Rythmen, gegen den Dreivierteltakt der Hauptstimme lehnt sich in der Begleitung ein Zweivierteltakt auf und plötzlich kommen wir aus dem Frieden des zweiten Themas vor eine Stelle, aus der Kraft und Energie in einem fast drohenden Tone spricht:



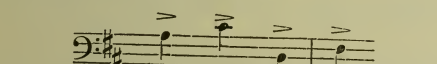
Auch dieser Seitengedanke steht mit dem ersten Hauptthema in enger formeller Verbindung; er ist aus dem Oktavensprung des ersten Horneinsatzes:



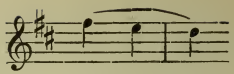
abgeleitet. Brahms holt sich aber aus dem scheinbar nur idyllischen Hauptthema noch weitere Stützen für die kräftigen Gänge, in die er eingelenkt hat. Da hören wir das Terzenmotiv in den wuchtigen Wendungen der Bässe als:



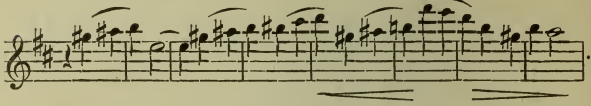
die Violinen umflattern es mit



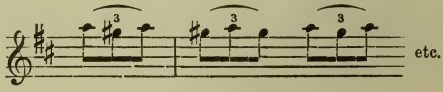
Dann wird dem ersten Schluß der Hornmelodie das Motiv



zu Sequenzen entlehnt; bald nimmt der Komponist den nächsten Ton noch hinzu und führt die Reihe in der neuen Gestalt:

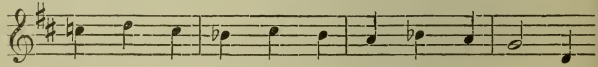


durch Nachahmungen zwischen Violinen und Bässen zu einem der markigsten und bedeutendsten Bilder der Symphonie aus. Doch schließt er die Themengruppe nicht damit, sondern kehrt überraschend zu dem zweiten Thema zurück. Mit neuen Ornamenten, den Flötentrillern

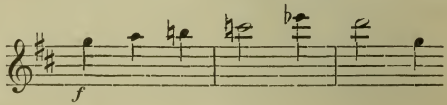


deutet es jetzt gleich vom Einsatz ab auf das Hauptthema hin und leitet in dieses auch wirklich zurück.

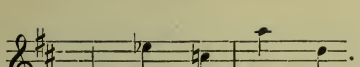
Die Durchführung beginnt sehr friedlich, das Hornthema nach F dur, in die Färbung der Ferne gewendet. Vom zweiten Einsatz ab ersetzen jedoch den ursprünglichen Nachsatz erregtere Bildungen:



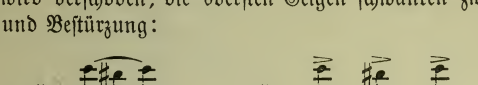
Immer streitbarer wird die Haltung der thematischen Ableitungen; in den Violinen und Bässen erscheint eine



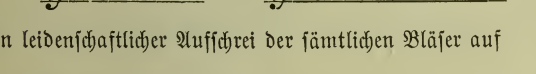
die Bläser stellen sich dagegen mit:



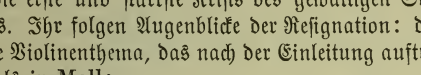
In den Posaunen kommt das Dreinoten-Motiv der Kontrabässe in unheimlichen Engführungen, in der Harmonie wühlt es, der Takt wird verschoben, die obersten Geigen schwanken zwischen Ruhe und Bestürzung:



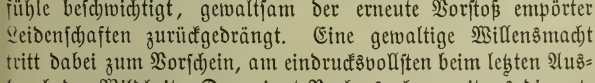
Ein leidenschaftlicher Aufschrei der sämtlichen Bläser auf



bildet die erste und stärkste Krisis des gewaltigen Stimmungsprozesses. Ihr folgen Augenblicke der Resignation: das frühere muntere Violinenthema, das nach der Einleitung auftrat, kommt mehrmals in Moll:

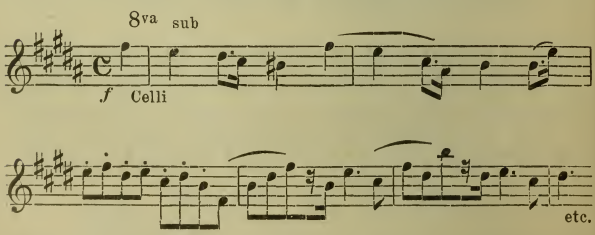


Auf einem langen Orgelpunkt (auf A) wird der Sturm der Gefühle beschwichtigt, gewaltsam der erneute Vorstoß empörter Leidenschaften zurückgedrängt. Eine gewaltige Willensmacht tritt dabei zum Vorschein, am eindrucksvollsten beim letzten Ausbruch der Wildheit. Da zwingt Brahms ohne weiteres die entfesselten Elemente ins natürliche Gehege zurück:



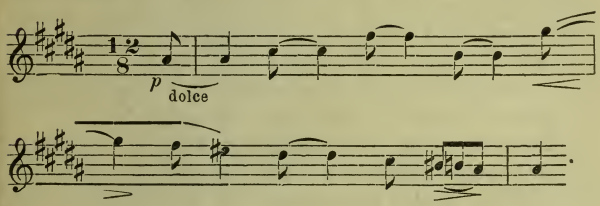
Mit einem einzigen Griff ist das führende Motiv hier gebändigt, der Ausgangspunkt des Satzes und die D dur-Tonart wieder gewonnen. Nach wenigen Takten setzt die Reprise in einem wohlthuenden Kontrast zu den stürmischen Scenen der Durchführung ein. Das Hauptthema kommt jetzt in der Oboe, auch im übrigen beschränken sich die Varianten dieses dritten Teiles auf Änderungen in der Instrumentation. Im Aufbau weicht sie von der Themengruppe nur im gekürzten Übergang zum zweiten Thema ab. Seine bedeutendste Überraschung, die schönste Stelle des ganzen Satzes hat sich Brahms für den Anhang, für die sogenannte Coda aufgespart. Das Hornsolo, das sie träumerisch zögernd und suchend beginnt und dann mit recitativischer Freiheit und Macht in Tönen tiefster Klage, edelster Resignation endet, ist eine Erfindung von unmittelbarer Eingebung. Die Violinen bleiben noch eine Weile mit wärmstem Ausdruck in diesem elegischen Kreise. Dann lassen sie mit den Holzbläsern gemeinsam, die einen den anderen immer einhelfend, nochmals ein letztes kurzes Licht auf die freundlichsten und anmutigsten Abschnitte der beendeten Wanderung fallen. Damit schließt der Satz.

Der ungelöste Rest pessimistischer Elemente des ersten, tritt im zweiten Satz der Symphonie (Adagio von troppo, C, H dur) gesteigert und verschärft in den Vordergrund. Die Celli beginnen mit einer Melodie

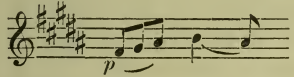


Sie ist in ihrem weiten freien Wurf außerordentlich schön, in dem Suchen nach einem Ausweg aus dem trübsinnigen Kreis,

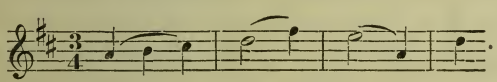
in dem Kampf gegen Verwirrung und Fassungslosigkeit außerordentlich charakteristisch. Ihren schwermütigen Blicken begegnet endlich ein freundliches Bild, das die Phantasie in Jugendzeit und glückliche Tage bei anmutigem Spiel und Tanz zurückführen will



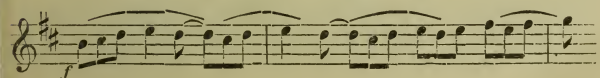
Nur über die Endstellen dieses neuen Themas breitet sich die Wehmut. Unwillkürlich bringt es auf die Idyllen des ersten Satzes zurück: Wirklich intoniert nach seinem leisen Schluß auch bald das Motiv



unverkennbar eine Ableitung der aus dem Anfang der Symphonie bekannten Bläserstelle:



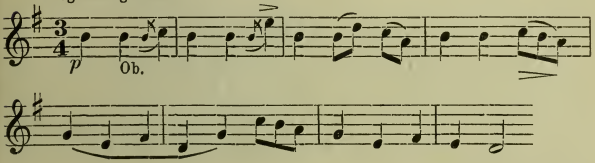
Doch die Reminiscenz bewirkt etwas ganz anderes, als was sie sollte, einen Rückfall in die wilden Gemütskonflikte des ersten Satzes. Das Motiv wendet sich sehr schnell nach Moll in diabolische Umbildungen:



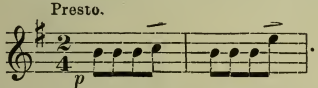
die zu höchst erregten und finsteren Ausbrüchen welt- und menschenfeindlicher Stimmungen führen. Hereinklingende Grabestöne (in den Posaunen) rufen zur Besonnenheit und zur Resignation, zum ersten Thema zurück. Nach der ziemlich schrecklichen Durchführung wirkt es wie eitel Balsam trotz seiner Schwermut. In die Wiederholung, die im übrigen nach dem Brauche verläuft, spielen die kosenden Triolen im aufheiternden Sinne hinein. Aber bis zuletzt noch spricht in kurzen Wendungen, mühsam unterdrückt, ein tiefer Schmerz mit. Die liebliche Melodie des zweiten Themas ($^{12}/_{8}$ Zeit) kehrt nicht wieder.

Der dritte Satz der Symphonie (G dur), der als **Allegretto grazioso** bezeichnet ist, aber sich aus verschieden scharf gegensätzlichen Tempis zusammensetzt, ist der beliebteste, in der unmittelbaren Erfindung bedeutendste. Unter den bekannteren neuen Komponisten hat sich keiner soviel und so tief mit alter Musik beschäftigt wie Brahms, der gern die Errichtung des deutschen Reiches und die Vollendung der Bachausgabe seine größten Erlebnisse nannte, den man immer wieder vor dem aufgeschlagenen Schütz fand und mit nichts so erfreuen konnte, wie mit dem Hinweis auf ein bedeutendes Werk, einen bedeutenden Meister aus früheren Jahrhunderten. Es war die volkstümliche Schlichtheit und die mit den schwierigsten Aufgaben spielende Handwerksgediegenheit der Alten, die so mächtig auf Brahms wirkten, wohl vor allem darum, weil er sie selbst besaß. Es ihnen darin gleich zu thun, war sein größter Stolz, gegen ihn trat die Würde eines neuen Beethoven, die eifrige Freunde ihm zuweilen zudachten, bedeutend zurück. Brahms war durch Geburt, durch Lebens- und Kunstanschauung einer der ersten Vertreter der Renaissancebewegung, in die die Musik des 19. Jahrhunderts seit Mendelssohn eingetreten ist, er diente ihr nicht als Nachahmer bestimmter Formen und Muster, sondern ähnlich wie Scheffel als Dichter, frei den Geist kernhafter Geschlechter suchend. Und wie er mit den Jahren immer fester in dieser Bewegung wurzelte, das zeigt sich an seinen Symphonien, den Werken des reifen Mannes, am deutlichsten darin, daß er in allen das moderne

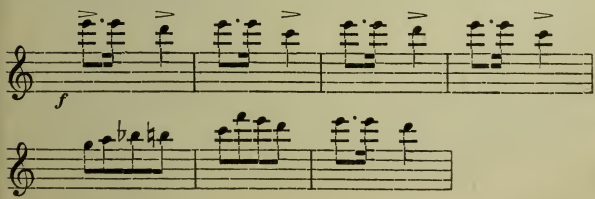
Scherzo durch einen heiteren Satz im alten Stil ersetzt. In keiner gelang ihm das besser wie in seiner zweiten. Dieses **Allegretto** mit der spärlichen Bläserbesetzung, um die das Cello drollig gravitätisch und gleichmäßig herumpendelt, trifft den naiven herzigen Ton der alten Suitenmusik schlagend und verleugnet doch nirgends die Zeit seiner Entstehung. Es gehört mit dem Menuett in Brahms' eigener D dur-Serenade, mit dem Walzer in Volkmanns F dur-Serenade in eine Mustersammlung. Das Hauptthema des Satzes hat folgenden Anfang



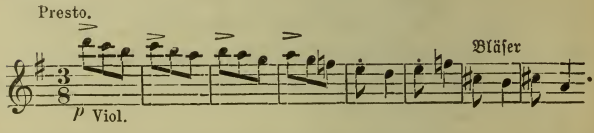
ins Ende kommen romantische Ausweichungen, die an Schubert erinnern. Der Seitensatz springt aus dem Ländlercharakter ohne weiteres ins Transleithanische: thematisch ist er nur eine Umbildung des Hauptsatzes



Aus kleinen Neckereien, die an die hübsche Episode vor dem Eintritt des zweiten Themas im ersten Satz anklingen, geht er auf eine Weile ins Wuchtige mit dem Thema

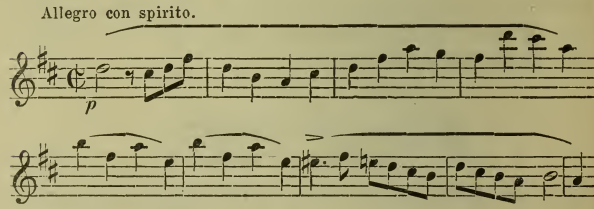


das auf ihm ruhende Sätzchen verlangt aber starken Nachdruck durch den Vortrag; zur vollen Wirkung ist nötig, daß die Kontrabässe jeden Ton im Runterstrich spielen. Die Stelle des Trios vertritt ein zweites Presto (im $^3/_8$ Takt) mit folgendem Thema

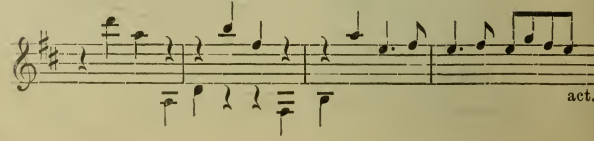


Auch sein Humor hat ungarisches Gewand.

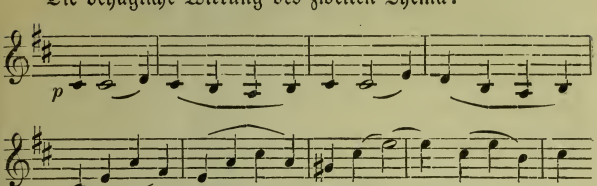
Das Finale der Symphonie (Allegro con spirito, D dur ¢) erinnert an die schillernden Farben der Cherubinischen Romantik, sein Geist ist der lustige lebensprühende der Haydnschen Symphonie. Im Stil dieses Meisters setzt auch das phantastische flotte Hauptthema



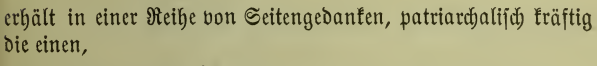
im spannenden piano ein, dem dann nach einem frappanten Übergang das rauschende Forte folgt. Das erste Seitenthema ist folgendes:



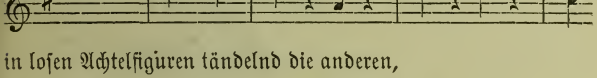
Die behagliche Wirkung des zweiten Thema:



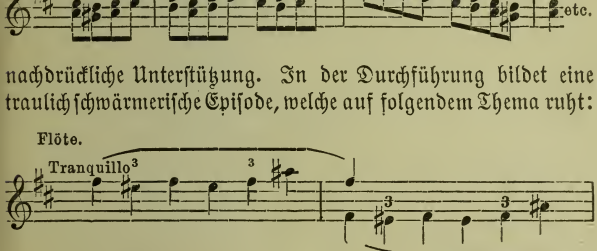
erhält in einer Reihe von Seitengedanken, patriarchalisch kräftig die einen,



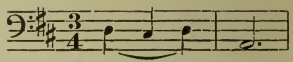
in losen Achtelfiguren tändelnd die anderen,



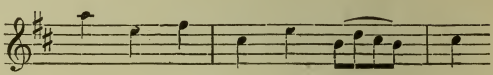
nachdrückliche Unterstützung. In der Durchführung bildet eine traulich schwärmerische Episode, welche auf folgendem Thema ruht:



den anmutigen Mittelpunkt. Bei gehöriger Betonung der ersten drei Noten ergiebt dieses Thema eine Anspielung auf



also auf den Anfang der Symphonie. Es erhebt sich aus einer ernsteren Umgebung, die durch Bildungen aus dem Nachsatz des Hauptthemas:



beherrscht wird.

Der Reprise folgt eine Coda, die mit dem zweiten Thema in Moll, tief unten von den Posaunen gebracht, einsetzt. Es dunkelt noch einmal stark. Schnell wendet aber der Komponist die Motive ins Feierliche, Helle und giebt mit dem zweiten Thema der Symphonie einen stürmisch freudigen Abschluß.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a) 20 ₰. — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie, C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).
Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie. Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).

(Wird fortgesetzt.)

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). — Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertfährm. m. C. (541). — Engl. Ausg. (541a). 20 ₰.
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (547). — Symphonie Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522).
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).
Tinel, Franziskus (530).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — Weingartner, König Lear (herausgegeben vom Komponisten) (601). — Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten) (602). — Tinel, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter) (603). — Mohnblumen (herausgegeben von Hans Hofmann) (604).
Volbach, Es waren zwei Königskinder (herausgegeben von W. Rabl) (605).
Wagner, Das Liebesmahl der Apostel (herausgegeben von A. Mielke) (606).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

(XI. 1905.) Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 20 Pf. ~10

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 579.

780.8
B7Am2
v.579

Kleiner Konzertführer.

Mozart

Symphonie Nr. 38

in D dur.

(Kretzschmar)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Mozart, Symphonie Nr. 38 in D dur.

Inhalt.

Adagio. — Allegro. — Andante. — Presto.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 3 ℳ, 8⁰ 1½ ℳ,
16 Orchesterstimmen je 30 ₰.

Klavierbearbeitungen:

Für 2 Hände 2 ℳ, für 4 Hände 2 ℳ,
für 2 Klaviere zu 8 Händen 4 ℳ.

780.8
B74m2
v.579

Symphonie Nr. 38

(in **D** dur)

von

W. A. Mozart.

Einzelausgabe
aus dem „Führer durch den Konzertsaal"
von
Hermann Kretzschmar.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

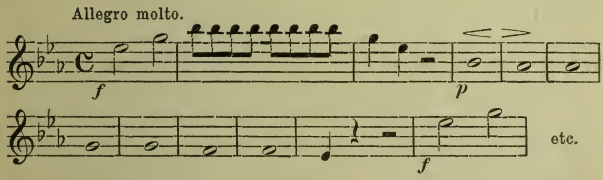
New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Symphonie Nr. 38 in Ddur.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

In neuerer Zeit sind „Beethovenabende", Orchesterkonzerte, in denen lediglich Beethovensche Symphonien gespielt werden, in Aufnahme gekommen. Niemand braucht zu fürchten, daß diese Mode nächstens auf Haydn übertragen wird. Denn so sehr seine Musik anregt, sie füllt die Seele nicht, sie bedarf einer Ergänzung. Dem 18. Jahrhundert brachte diese Ergänzung W. A. Mozart, indem er in die Eckſätze der Symphonien ein geistiges Element einführte, welches die Zeitgenossen „Cantabilität" nannten. Bei Haydn immer rasche, vorwärts eilende Rhythmen, muntere, zuweilen leidenschaftliche, aber in der Regel knapp gehaltene Themen; immer bestimmte und fertige Äußerungen einer aktiven, positiv kräftigen Stimmung im ersten und vierten Satz. Bei Mozart: in den späteren Symphonien wenigstens, meistens ganz andere Hauptthemen: lange Perioden aus verweilenden, sich ausbreitenden Motiven entwickelt, in denen eine schwere Empfindung nach Ausdruck ringt, das Pathos eines vollen Herzens, welches die Formen des menschlichen Gesangs bald fest ergreift, bald nur für einen kurzen Moment zu streifen scheint! — Adagiogeist im Allegrokleide! Die, im höheren, im Schillerschen Sinne, sentimentalen Elemente des Seelenlebens waren der älteren Instrumentalmusik selbstverständlich nicht fremd: aber sie wurden dort in der Regel für sich gehegt und blieben vorzugsweise auf die langsamen Sätze beschränkt; in den lebhafteren erhielten sie höchstens Nebenplätze. Nach der Meinung Vieler machte sich daher Mozart einer Stylvermischung schuldig, indem er jene sentimentalen Elemente in die Hauptthemen und an andere wichtige Stellen der Allegri hineinzog, und noch der verdiente Nägeli nannte

den Meister wegen seiner Cantabilität, durch die ein Beethoven vorbereitet wurde, einen „unreinen Instrumentalkomponisten" *). Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war jedoch auch in der Musik die Zeit mancher wohlgeglückten und heilsamen Stilvermischung. In der ernsten Oper Gluck, in der komischen Piccini, Galuppi, Guglielmi, in der Instrumentalmusik Ph. E. Bach und in einem bestimmten Umkreise auch J. Haydn! Mozarts Cantabilität entsprach aber auch einer geistigen Strömung des 18. Jahrhunderts, die dem Optimismus des späteren Haydn mindestens die Wage hielt. Auf Haydns Seite: der Adel und ein absterbendes Geschlecht, auf der Mozarts das junge aufstrebende Bürgertum, die Führer der Literatur, Kunstwerke wie Clavigo, Räuber, Cabale und Liebe, wie Hogarths Bildercyclen. In der Sehnsucht nach einer gerechteren und vollkommneren Welt kam der Pessimismus der Aufklärung mit dem gläubigen Christentum zusammen, berührte sich — ohne es zu wissen — Mozart mit dem ihm verhaßten Voltaire. Mozart steht als Vertreter der cantabilen Richtung bereits in seiner ersten Symphonie vor uns, die er als achtjähriger Knabe schrieb. Das Hauptthema ihres ersten Satzes ist so eine Mischung von Ritterlichkeit in den ersten Takten und frommem Kirchenklang im Nachsatz:



Die „Cantabilität" seiner Instrumentalmusik beruhte demnach in allererster Linie auf individuellen, angeborenen und ererbten Anlagen. Zeigt sie sich ja doch auch, wenn schon viel schwächer in den Kompositionen des Vaters: Leopold Mozart, den wir

*) H. G. Nägeli. Vorlesungen über Musik 1826 (p. 157).

überdies aus den Briefen als einen bigotten Mann und argen Pessimisten kennen. Glücklicherweise steht jedoch bei Wolfgang Mozart den weltflüchtigen Elementen eine starke „Frohnatur" köstlichster Art und eine unversiegliche lebensfrohe Jugendfrische gegenüber. Der Priester, der Weltweise in ihm wird stets von dem Kavalier begleitet; wie ein neuer Minnesänger repräsentiert Mozart auch die besten Adelselemente seiner Zeit. Daher die unübertreffliche, die unerreichte harmonische, die hellenische Wirkung seiner Kunst. Freilich in seinen Symphonien ist sie nicht überall zu finden; sie zeigen zum großen Teil, daß Mozarts Herz für die Instrumentalmusik nur schwächer schlug. Von den 49 Symphonien Mozarts, die Köchels Verzeichnis nachweist, besaßen wir bis vor Kurzem nur 11 im Druck und zwar in der sogenannten alten Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel, die zu diesen noch eine zwölfte, aber unechte hinzufügte. Diese Zahl ist durch die neue monumentale Gesamtausgabe*) der Werke Mozarts jetzt auf 47 vermehrt worden. Wir sehen aus ihnen, daß sich Mozart als Symphoniker langsam entwickelt hat. Im Wesentlichen geht er von der Theater- und Festmusik der italienischen Schule aus, treibt dann mit den Wienern Gesellschaftsmusik und endet damit in der Symphonie subjektive Tondichtungen, Gelegenheitsdichtungen im Goetheschen Sinn zu geben.

Unter der letzten Klasse ragt die in der Gesammtausgabe als Nr. 38 bezeichnete D dur-Symphonie besonders hervor.

D dur ist eine Orchestertonart ersten Ranges. In der älteren Zeit, wo die Komponisten ihre leicht, auf guten glänzenden Klang aber auf einfache gemeinverständliche Gedanken angelegten Symphonien immer zu halben und ganzen Dutzenden hinwarfen, bilden D dur-Symphonien die überwiegende Mehrzahl. Vom Darmstädter Kapellmeister Graupner z. B. haben wir viele Bündel Symphonien, jedes zu 24 Stück und alle 24 in D dur. So stehen auch noch von den Mozartschen Symphonien 10

*) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

in D dur. Unter ihnen ist die Symphonie Nr. 38 die bekannteste. Es giebt viele Musikfreunde, die von den übrigen nichts wissen. So schreibt z. B. König Georg V. von Hannover an die Sängerin Ulrich, daß er im Konzert des Pariser Conservatoire de musique Beethovens Eroica, Mendelssohns Ouverture zur schönen Melusine, den Elfenchor aus Webers Oberon und Mozarts Symphonie in D dur gehört habe*). Andere, die sich der Haffner-Symphonie erinnern, bezeichnen sie als die Mozartsche D dur-Symphonie ohne Menuett. Auch diese Unterscheidung schützt noch nicht vor Verwechselung, denn es giebt noch mehrere D dur-Symphonien Mozarts ohne Menuett. Doch gehören sie zu den Jugendsymphonien, die erst spät gedruckt und bekannt geworden, bis auf die vor wenigen Monaten veröffentlichte Arbeit von Schultz**) nicht einmal litterarisch eingehender beachtet worden sind.

Die D dur-Symphonie Nr. 38 entstand (nach Köchel) im Jahre 1786. Ihr Autograph, das Franz Liszt besaß, trägt die Schlußbemerkung: „6. Dezember 1786 zu Prag". In einer Prager Akademie führte sie Mozart im Januar 1787 zum ersten Male auf; von den neunziger Jahren ab verbreitete sie sich durch die deutschen Konzertsäle in Gesellschaft der ihr zeitlich folgenden drei letzten Symphonien Mozarts, der Es dur-, der G moll- und der Jupiter-Symphonie aus dem Jahre 1788.

Mit ihnen gehört sie auch innerlich zusammen; sie zeigt wie sie die geschichtliche Eigenart der Mozartschen Symphonik, die Cantabilität und den persönlichen Charakter der Musik vollständig entwickelt. Es waren im Ganzen sehr fröhliche angeregte Tage, während deren diese Prager Symphonie entstand; aber die wenigen Briefe Mozarts, die aus der Nähe dieser Zeit enthalten sind, zeigen wie er damals mitten in Scherz und Lust durch den Tod seines Freundes Graf

*) Brief vom 23./12. 1876, veröffentlicht in der Frankfurter Zeitung vom 21./6. 1900.

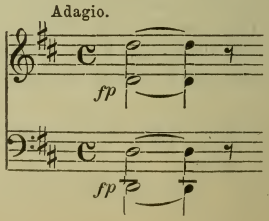
**) Detlef Schultz: Mozarts Jugendsymphonien. Leipzig 1900.

Hatzfeldt, durch das Befinden des Vaters in tief ernste Stimmungen fiel und des eignen Endes dachte. Die schwermüthigen Ahnungen, die plötzlichen feierlichen Hinweise aufs Uebernatürliche und Ewige, die die ganze Kunst von Mozarts letzten Lebensjahren durchdringen, treten daher auch in diese D dur-Symphonie mächtig herein. Engere Beziehung besteht zwischen ihr und der erwähnten Gmoll-Symphonie (Nr. 40). Hier kämpft der Tondichter leidenschaftlich erregt gegen ein schweres Schicksalswetter, in der D dur-Symphonie sieht er es zum ersten Mal aus der Ferne nahen.

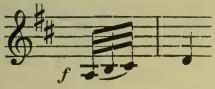
Der erste der drei Sätze besteht aus zwei Teilen: Adagio und Allegro.

Das Adagio bildet die Einleitung. Der Brauch, dem ersten Symphoniesatz einen feierlichen Abschnitt vorauszuschicken, stammt aus der französischen Symphonie des 17. Jahrhunderts. Auch Mozart hat ihm in seinen früheren Symphonien häufig entsprochen, aber bis dahin nie eine Einleitung geschrieben, die der dieser D dur-Symphonie an Umfang und Bedeutung gleichkommt. Das ihr in der Zeit nächstliegende Beispiel bietet Haydn in seiner großen Londoner Es dur-Symphonie (Nr. 1). Mit ihm theilt die Mozartsche Arbeit auch Wesen und Gang. Sie stellt die Stimmungsgegensätze des kommenden Allegro scharf nebeneinander, nämlich Hoffnung und Furcht und lenkt über Seufzer und Bitten am Schluß in stille Resignation ein.

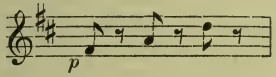
Besonders eigentümlich und reich hat Mozart den ersten Abschnitt behandelt: Das volle Orchester (Streichinstrumente, Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken) setzt mit:



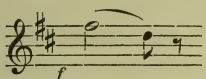
ein, also ohne Accord, unentschieden ob in Moll oder Dur, ein lauter Schlag, aber sofort gedämpft! Es ist ein fast unheimlich spannender Anfang, der Befreiungslaut einer vollen Seele. Die nächsten Motive, die neuen Unisonos des vollen Orchesters:



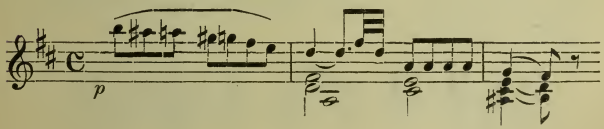
die leise tastenden Schritte der Violinen:



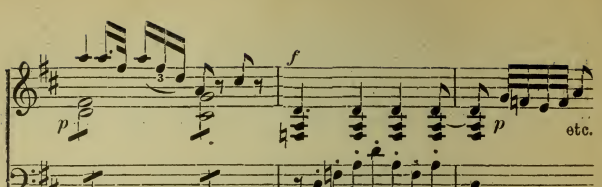
sagen wie erregt sie ist. Nun kommen breite Accente



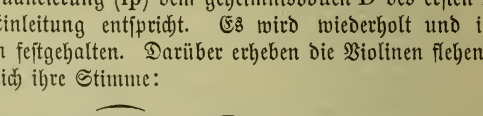
dann beginnen die Violinen nach geordneter Sprache, nach Melodie zu suchen und endlich finden sie den Weg aus dem trüben Kreis heraus. Mit:



ist die Hoffnung da. Aber nur für einen Augenblick. Mozart variiert zwar die freundliche Wendung der letzten Takte, aber sie endet in einem erschreckenden Trugschluß:

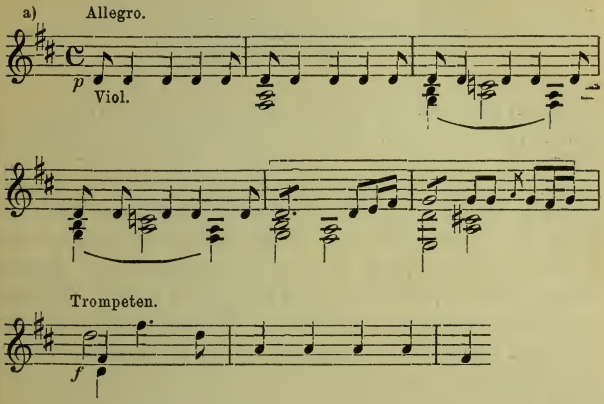


Mit dem dröhnenden Forte-Takt bricht der finstere Geist, den die Eingangstakte des Adagio ahnen ließen, leibhaftig in den kaum gewonnenen Frieden herein und damit ist das Problem der Symphonie gegeben: der Kampf zwischen dunklen und lichten Gemütsmächten. Daß das neue Motiv, ein Drohungsmotiv, in den Synkopen und in der Tonart Komthurzüge zeigt, ist nicht zufällig. Im Jahre 1787 entstand der „Don Juan". Gerade in seiner Starrheit, durch das Verschmähen melodischer Formen wirkt es. Mozart ist kein Freund naturalistischer Elemente in den Symphonien. Hier macht er eine Ausnahme: ohne alle Entwickelung, blos in den Harmonien verändert, setzt er die drohenden Töne sechsmal nach einander hin; an Stelle eines zweiten Themas eine Gruppe unbehauener Quadern, aber ein furchtbar ernster Eindruck! Den Abschluß bildet ein accordloses A, das auch in der Nüancierung (fp) dem geheimnisvollen D des ersten Taktes der Einleitung entspricht. Es wird wiederholt und in den Bässen festgehalten. Darüber erheben die Violinen flehend und ängstlich ihre Stimme:

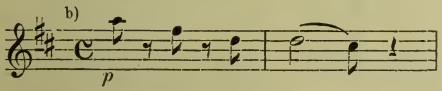


Noch ein leises Flattern steigender, fallender und chromatischer Motive und schnell wie nach einem bösen Traum schlummert der Satz vollständig auf einer langen Fermate, der man am besten noch eine Generalpause nachschickt, ein.

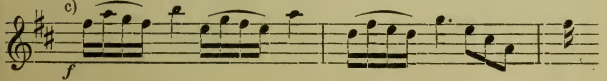
Das Allegro knüpft an diesen Schluß mit seinem Hauptthema:



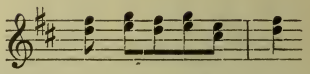
an. In den ersten Violinen tauchen die Synkopen des Drohmotivs wieder auf. Die untern Streichinstrumente stellen ihm ein einfaches, aber durch die Unterdominante sehr herzlich gefärbtes Wort der Beschwichtigung und des Trostes entgegen. Daß das sofort wirkt, ist für die sanguinische Natur Mozarts bezeichnend. Zuerst geben die Trompeten das Signal für Freude und Kraft, dann spricht sie aus den Violinen mit:



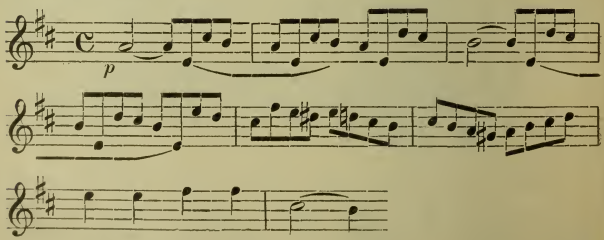
und namentlich mit:



Zuletzt tragen noch die Bläser einen ausgesprochenen Lustspieleinfall hinzu:

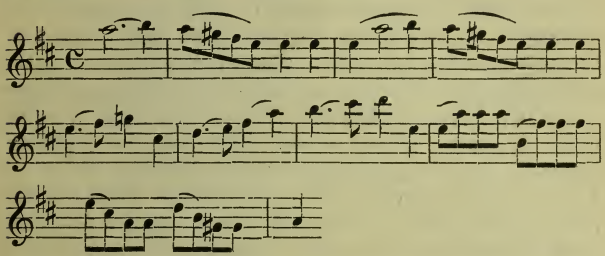


es kommt zu einem A dur-Schluß, auf dem das Orchester vergnügt rhythmisch tobt wie es in den Finales der komischen Opern so oft geschieht. Aber es geht nicht in diesem Tone weiter. Es wird mit einem Mal still; nur die Hörner halten leise das A weiter, die Violinen aber spielen wieder die Synkopen des Drohmotivs an. Damit ist das Hauptthema des Allegro wieder da, jetzt auf die Oberdominant. Es schließt diesmal nicht mit dem Motiv der Trompeten, sondern mit dem (unter b) verzeichneten der Violinen. Mit ihm verbindet Mozart sofort die letzten (oben eingehakten) Takte des Hauptthemas a) und führt diese beiden Gedanken im doppelten Kontrapunkt zu einem selbständigen Abschnitt muthigen und streitbaren Charakters aus. Das Ende wird mit freien Skalenläufen der ersten Violinen, die der Chor mit pochenden Rhythmen begleitet, stürmisch. Es folgen spannende Modulationen. Beim ersten Abschluß brechen sie aber schon ab, ein freundliches Piano tritt an ihre Stelle. Die Heldengeschichte verwandelt sich in ein Idyll: das zweite Thema



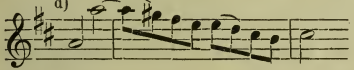
ist da.

Es scheint nur einen freundlichen Lichtblick bilden zu sollen, da es sofort nach **A moll** umschlägt. Aber die Fagotts nehmen es wieder in **Dur** auf und da ergänzt es Mozart mit einem Kontrapunkt in den Violinen, der fast noch süßer und schöner als das eigentliche Thema ist, nämlich:

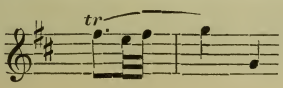


Hier knüpft Motiv c) an und führt den Satz zu dem Hauptthema zurück, aber es kommt jetzt ohne die bedenklichen Synkopen und mit der Melodie in den Oberstimmen, im Jubel und Siegeston! So schließt die sogenannte Themengruppe des Satzes.

Den mittleren Theil des Satzes, den Durchführungsteil eröffnet Mozart mit einem Motiv, das er zuerst so ganz nebenbei am ersten Schluß des Hauptthemas in der Begleitung mit verwendet hat:



Es gehört zu den kontrapunktischen Lückenbüßern, die Mozart immer bei der Hand hat und kommt wörtlich genau z. B. im ersten Satz der Jupiter-Symphonie wieder. Der beschaulichen Natur dieses Motivs giebt Mozart zunächst mit dem kurzen:



einen Sporn. Dann zieht er es in die Gesellschaft des beweglichen Schlußmotivs des Hauptthemas (die eingehakten Takte von a) und des Motivs c) und damit in einen Kreis kräftigen Sinnens und Wollens.

Im Wesentlichen wiederholt die Durchführung, aber äußerlich vergrößert, innerlich gesteigert, im Stil sehr kunstvoll und interessant, die freundlichen Abschnitte, mit denen Mozart in der Themengruppe das ruhige, cantabile Hauptthema umgab. Das Ziel der Tondichtung ist in diesem Teil, den beunruhigenden Eindruck des Drohmotivs völlig zu überwinden. Das scheint gelungen, Mozart kommt wieder auf den Lustspielschluß (A dur) der Themengruppe zurück. Da aber, gerade wie dort, kommen die Synkopen der ersten Violinen wieder und mit ihnen das Hauptthema, diesmal in seinem elegischen Charakter durch die Berührung von D moll geschärft. Von da ab nimmt die Durchführung eine Wendung in halber Trauer und geht auf einen Orgelpunkt (A), über dem Bruchstücke des Motivs d) zögernd hinziehen, schnell zu Ende. Das zweite Thema hat in ihr gar keinen Platz gefunden.

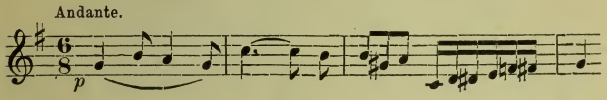
Der dritte Teil des Satzes, die Reprise, ist auf diese Weise meisterlich eingeleitet und gefunden, der Gang und Zwang von Schema und Form so natürlich und zwingend begründet, wie es auch den Größen der Symphonie nur selten gelungen ist. Die Stelle gehört zu den Musterbeispielen wahrer, lebendiger Kunst in der Instrumentalmusik.

Die Reprise selbst mischt in das Hauptthema eine Reihe Töne neuen und vermehrten Ernstes durch Mollaccorde. Vom Einsatz des Motivs b) ab geht sie den erwarteten und üblichen Weg. Nur ganz kurz vorm Schluß klingen noch einmal scharf und entsetzt die drohenden Synkopen.

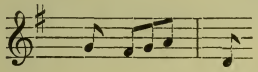
Ein Merkmal der letzten Symphonie Mozarts ist der engere Anschluß in den Charakteren der einzelnen Sätze. Die D dur-Symphonie Nr. 38 zeigt diesen geistigen Zusammenhang besonders stark. Wie er innerhalb des ersten Satzes die Gestaltung

und das Wesen von Einleitung und Allegro beeinflußt, so bestimmt er auch das Verhältniß vom ersten zum zweiten Satz.

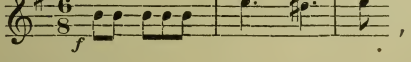
Dieser zweite Satz ist ein Andante (G dur, $^6/_8$ Takt, Orchesterbesetzung wie beim ersten Satz nur ohne Trompeten und Pauken) in dreigetheilter Sonatenform: Themengruppe, Durchführung, Reprise. Schon in seinem Hauptthema



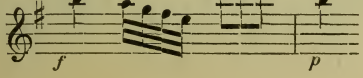
ist die Verwandtschaft mit dem ersten Satz zu erkennen. Es liegt noch etwas von der gedrückten Stimmung in ihm, die sich dort an die Synkopen des Drohmotivs knüpfte, nur ist sie milder, ergebungsvoller und mit einem stärkeren Schimmer von Hoffnung ausgesprochen. In dem ersten Seitenmotiv,



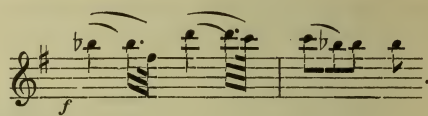
das seine Fortsetzung bildet, strebt die Phantasie des Tondichters darin entschiedenen freundlichen Regionen zu und sucht sich mit großem Eifer in ihnen festzusetzen. Das sagt uns der Canon, in dem erste Violinen und Bässe dieses kurze Motiv durchführen. Wie in dem ersten Satz die Synkopen, so tritt hier dem Bild der Anmuth ein energisch finstrer Bläserspruch entgegen:



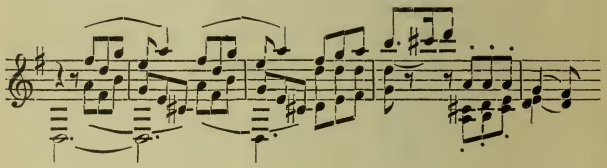
in den die Violinen mit



einstimmen. Von dieser Stelle ab wird der Satz dramatisch erregt, die Stimmung wechselt bunt und rasch mit klagenden, spielenden, träumerischen und auch kräftigen Motiven. Unter letztern die stattlichen Takte:



Auch durch viele und fremde Tonarten gehts dabei in kurzer Zeit. Auf dem Dominantseptaccord a-cis-e-g staut sich endlich die Erregung. Und nun setzt das liebliche zweite Thema ein



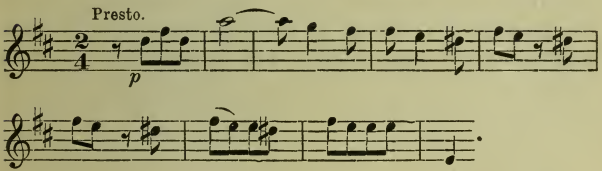
pastoral, mit Müsettenklang, eine Erinnerung an Landleben, an Cherubims- und Zerlinengestalten! Nur zu bald führt ein rauher Accord — es ist das gis-h-d-f mit dem **Unisono** des Streichorchesters auf gis — aus diesem Paradies wieder hinaus und wieder in die Erregung, in den Kampf mit trüben Ahnungen hinein. Alle die Stimmung aufklärenden Abschnitte bleiben nur Versuche.

Ihre größte Macht entfalten die dunklen Seelenmächte im Durchführungstheil. Hier wenden sie selbst das Hauptthema ins Trübe und Bange, es tritt nach **Dmoll** und **Emoll** und schweift rathlos durch die Harmonie. Tritt ihm das aufmunternde Nebenmotiv (♪ ♫♫ | ♪) zur Seite, so fährt flugs ein Nonenaccord der Bläser erschreckend dazwischen.

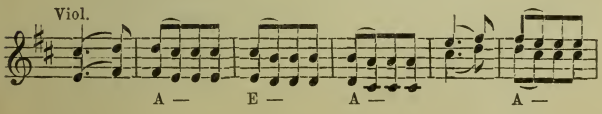
Auch in die Reprise hinein setzen diese dissonanten Kobolde ihr Treiben fort. Licht, unbestritten hell wirds erst in den Schlußtakten, die sich ganz still, halb humoristisch, das fröhliche Seitenmotiv nimmt.

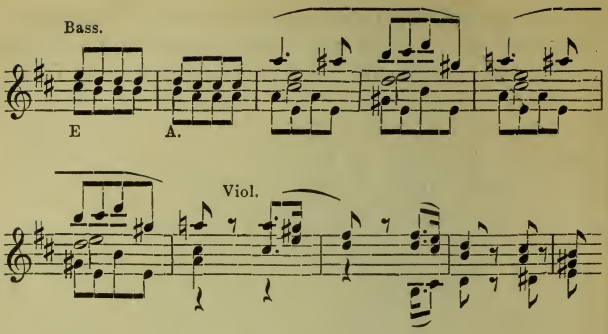
Daß diese D dur-Symphonie auf die alte, dreisätzige italienische Form zurückgreift, ist kein Zufall, sondern das Ergebnis ihrer Innerlichkeit. Sie weiß nichts von absoluter Musik, nichts von formaler für Konzert und Unterhaltung bestimmter Kunst, sie giebt ein Stück aus dem Leben des Komponisten und spiegelt mit aller Stärke und Echtheit die Spannung des Gemüths wieder, in der sich Mozart zur Zeit dieser Komposition befand. Ein Menuett, ein Tanzsatz des äußerlichen Herkommens wegen, wäre Mozart in jenen Stunden mehr als bloße Verirrung des Stils, wäre ihm eine Lüge gewesen. Eine Scene der Gemüthlichkeit paßt in das Seelengemälde, das diese Symphonie giebt, nicht; eher geht es mit einem gewaltsamen Humor.

Ihm wendet sich das Finale (Presto, $^2/_4$ D dur, Orchester wie im 1. Satze) zu. Sein keckes Hauptthema



soll und will Fröhlichkeit bringen, zum Aufraffen helfen. Über Abschnitte der Nachdenklichkeit und Erregung, die in der Regel im Opernton auslaufen, gelangt der Satz bald zu seinem zweiten Thema:





das mit einem Anflug von Resignation ein fröhliches Behagen, eine Art Glück in der Beschränkung ausspricht. Die Kämpfe, die der Ideengang der Symphonie nach den ersten Sätzen erwarten läßt, sind in der Durchführung des Finale und im ersten Teil seiner Reprise leicht angedeutet, durch breite schwere Accorde, die den Fluß des heitern Spiels unterbrechen. Ernstlich aufgenommen hat sie Mozart nicht. Im Finale seiner D dur-Symphonie vertritt der Tondichter eine epikuräische Weltanschauung; an Ursprünglichkeit und seelischer Macht, auch an Kunst bleibt es bedeutend hinter den vorhergehenden Sätzen.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
584. —— 3. Symphonie, D moll.
585. —— 4. Symphonie, E moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvorák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.
541. —— Messias. Siehe Konzertführ. mit Text.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— 3. Symphonie, A m.
575. —— 4. Symphonie, A.
512. **Mozart**, Requiem.
579. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazad und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).
604. —— Mohnblumen (bearbeitet von Hans Hofmann).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Preis 20 Pf.
Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 580

780.8
B74m2
v.580

Kleiner Konzertführer

Bruckner
Symphonie Nr. 5
in B dur
(Kretzschmar)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Bruckner, Symphonie Nr. 5 in B dur.

Inhalt.

Adagio Allegro. — Adagio. — Scherzo. — Allegro moderato.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 30 *M.*
Orchesterstimmen 30 *M.*

Symphonie Nr. 5

in Bdur

von

Anton Bruckner.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

780.8
B7Am2
s.580

Symphonie Nr. 5 in B dur.

(Original-Verlag von Ludwig Doblinger in Wien.)

Jahrzehnte lang nur von einem engeren Kreise persönlicher Schüler und Freunde gekannt, zuweilen mißverständlich gegen J. Brahms ausgespielt, hat Anton Bruckner erst in neuerer Zeit als Symphoniker größere Beachtung gefunden. Der Komponist war ein Sechziger geworden, als endlich eine seiner acht Symphonien außerhalb Wiens zur Aufführung kam. Es war die siebente in E dur, die Anfang der achtziger Jahre seinen Namen in die deutschen Konzertsäle brachte, ohne ihn einbürgern zu können. Seiner dritten (D moll) und vierten Symphonie (Es dur, die romantische) ist es besser und bis zu einem Grad gelungen, der die allgemeine Verbreitung der Bruckner'schen Werke in absehbarer Zeit erwarten läßt.

Bruckner ragt unter den Vertretern der Beethoven'schen Schule als eine sehr eigene, in den geistigen Grundzügen einfache, leicht verständliche, in Form und Ausdruck aber anspruchsvolle, schwer zugängliche, oft verwunderliche Natur hervor. Seine Phantasie geht gern volkstümliche Wege, sie teilt die Lust an der Heimat, an beschaulichen Bildern aus Wald und Flur, an den Freuden des Dorfes mit Schubert, sie setzt aber den kindlich naiven, liebenswürdigen Zügen österreichischer Musik mit besonderer Entschiedenheit einen höheren hinzu: eine ausgeprägt kirchliche Religiosität. Die vielen Choräle in seinen Symphonien bezeugen das äußerlich, sie erschöpfen aber keineswegs den Reichtum und die Festigkeit seiner Gottesfurcht. Vielmehr geht ihre Spur durch die Hälfte aller seiner Themen

und Melodien; die Menge kirchlicher Anklänge scheidet Bruckner in seinem Verhältnis zum Erhabenen von allen andern Symphonikern.

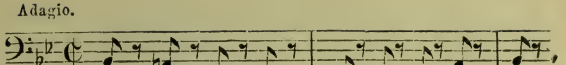
Bruckners Form hält noch an dem viersätzigen Aufbau der Symphonie fest und bekennt sich innerhalb der einzelnen Sätze zu dem seit Haydn herrschenden Prinzip der motivischen Entwickelung. Jedoch verfährt er in beiden Punkten sehr frei, durchaus als der Sohn einer nach neuen Gesetzen suchenden Zeit. Sein Entwurf des Ganzen erstrebt äußerliche an gemeinsamen Themen erkennbare Einheit, innerhalb der einzelnen Sätze wirft er oft nicht blos die Fessel jeden Schemas ab, sondern springt auch mit Gedanken und Stimmungen in maßloser Subjektivität. Zieht man dazu noch die unverhältnismäßig breite Ausführung einzelner Ideen, die fast durchweg außerordentlich kunstvolle kontrapunktische Kleinarbeit in der Bruckner'schen Symphonie, so ergiebt das einen musikalischen Jean Paul, der es seinen Freunden nicht leicht macht.

Dem Inhalt nach sind die Symphonien Bruckners Stimmungsbilder, Ausschnitte aus dem Innenleben eines Künstlers, den das Schicksal aus bescheidener Laufbahn vor glänzende Aussichten stellte aber nicht zum vollen Lohn seiner Mühen gelangen ließ. Unter ihnen ist die fünfte (B dur), der man in jüngster Zeit häufiger auf den Programmen angesehener Konzertinstitute begegnet, eine der bedeutendsten. Sie gewährt einen vollen unmittelbaren und ergreifenden Einblick in das Hoffen und Leiden einer Seele, die in der Macht, Leidenschaftlichkeit und Größe der Empfindung mit einem hohen Maßstab gemessen werden darf, und sie ist ein Kunstwerk, das in der Form, auch wo sie ungewöhnliche Wendungen wählt, immer logisch, faßlich und klar bleibt.

Ihr schwierigster Satz ist der erste (B dur) durch die Menge von Ideen, die er ausbreitet, durch die scheinbare Willkür, mit der er sie wechselt. Am Eingang empfängt uns der Komponist mit einem jener kirchlichen Sätzchen, die er so liebt. Die Bässe beginnen mit einem pendelnden Motiv:

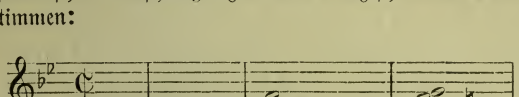
Adagio.

a[1])



das sie immer wiederholen, während darüber die Geigen in kontrapunktischen Verschlingungen eine liturgisch breite Cantilene anstimmen:

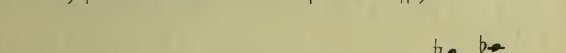
a[2])



etc.

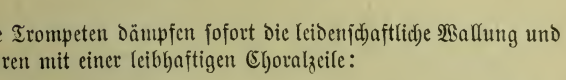
Es ist wie ein Nachklang aus dem Vormittagsgottesdienst am Sonntag Abend. Da, ganz plötzlich, tritt neben sie aus dem vollen Orchester im Unisono ein empörter Aufschrei:

b)



Die Trompeten dämpfen sofort die leidenschaftliche Wallung und führen mit einer leibhaftigen Choralzeile:

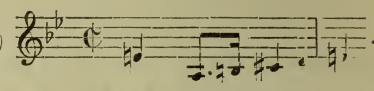
c)



von sämtlichen Bläsern unterstützt, nachdrücklich und feierlich in die fromme Kirchenstimmung zurück. Das sind die thematischen Elemente der Einleitung des ersten Satzes, die aus fünfzig Takten Adagio besteht und in drei Abschnitte zerfällt. Den

mittleren bildet eine zum größten Teil auf einen Orgelpunkt gestützte Durchführung des Hoffnung ausdrückenden Motivs:

d)



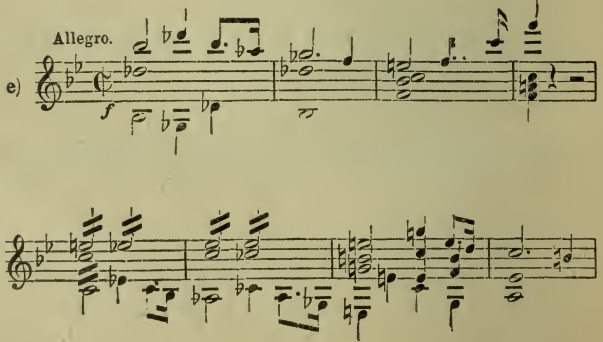
den Schluß eine verbreiterte und in stolzende Dissonanzen bekräftigende Wiederholung der Choralzeile c) vom ganzen mit äußerstem Glanze sprechenden Instrumentenchor.

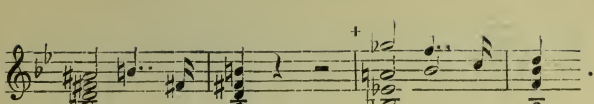
So bildet die Einleitung einen Prolog, eine kurze feierliche Inhaltsangabe der ganzen Symphonie; die Hauptideen des Tongedichts sind im ersten Abschnitt schon in dem Thema b) und c) enthalten, besonders b) wird in der Folge wichtig.

Der Einleitung folgt in üblicher Weise ein **Allegro** als Hauptsatz. Es ist frei angelegt, schließt sich jedoch im Wesentlichen dem Schema des sogenannten Sonatensatzes und seiner drei Teile: Themengruppe, Durchführung und Reprise deutlich an.

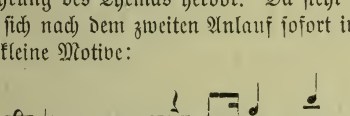
Das Hauptthema lautet in der vollen und fertigen Gestalt, wie es beim zweiten Einsatz kommt folgendermaßen:

e) Allegro.

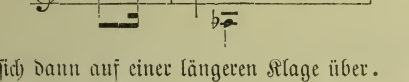




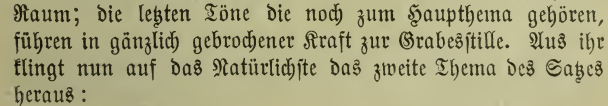
Es ist eine Weise, die thatenfreudig, mutig beginnt, kleinlaut und verzagt endet, ein Thema, das schon in der Form, in wiederholten Ansätzen durch fremde Tonarten irrend, den Konflikt zweier Stimmungen, einen Gegensatz von Kraft und Unsicherheit äußert. Noch deutlicher tritt dieser Widerspruch aus der ersten Einführung des Themas hervor. Da steht es im piano und verliert sich nach dem zweiten Anlauf sofort in Zögern und Suchen um kleine Motive:

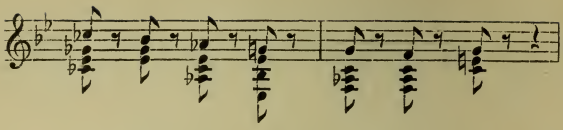


und setzt sich dann auf einer längeren Klage über.

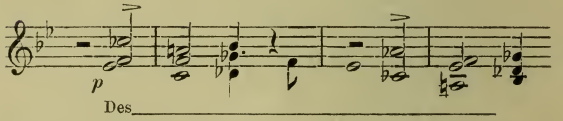


fest, so daß der zweite laute Einsatz (mit e) bereits ein gewaltsames Aufraffen bedeutet. Der resignierenden Stimmung, die im Schlußtakt (bei +) das Wort nimmt, giebt der Komponist Raum; die letzten Töne die noch zum Hauptthema gehören, führen in gänzlich gebrochener Kraft zur Grabesstille. Aus ihr klingt nun auf das Natürlichste das zweite Thema des Satzes heraus:

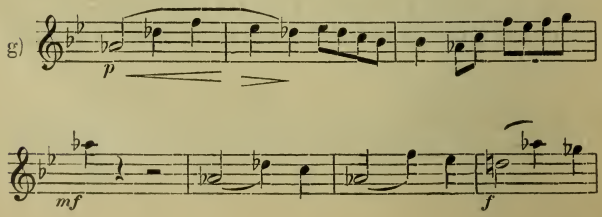


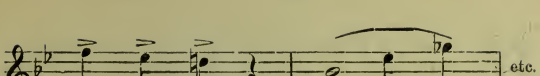


wieder eine jener kirchlichen Weisen, von denen Bruckners Phantasie voll ist. Er hat sie gleich beim ersten Eintritt außerordentlich breit und liebevoll ausgeführt. Fünfmal kehrt sie wieder, immer reicher und bedeutender. Klang sie zuerst wesentlich nur rythmisch wirkend, wie ein ferner Trauermarsch, so legt er bei den Wiederholungen in den Instrumenten, die zu dem pizzicato spielenden Streichorchester hinzutreten, ausdrucksvolle elegische Melodien ein, unterbricht mit Zwischenspielen auf träumerischen Figuren. Am tiefsten wirken die klagenden Motive, die zu dieser Variationenreihe die Hörner beisteuern:

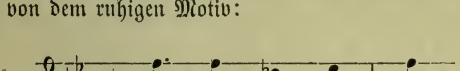


Die beiden Themen e) und f) bilden den musikalischen Grundstock des Allegros. So wie sie zuerst auftreten, ergeben sie das Bild eines Stimmungskampfes, in dem die energischen Elemente von den elegischen zurückgedrängt werden. An dieses Ergebnis knüpft der Anhang der Themengruppe an, mit der Melodie:

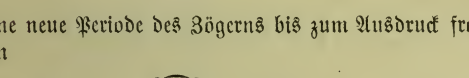




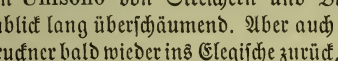
Sie sucht Trost zu bringen, und führt bald zu einem Aufschwung, der sich von dem ruhigen Motiv:



über eine neue Periode des Zögerns bis zum Ausdruck frohester Kraft in



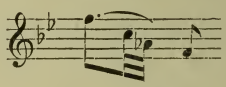
steigert. Im Unisono von Streichern und Bläsern klingt es einen Augenblick lang überschäumend. Aber auch mit diesem Motiv lenkt Bruckner bald wieder ins Elegische zurück, in verlängerten Rhythmen



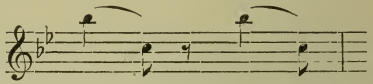
führt es zu dem eigentlichen Schluß der Themengruppe, einer prachtvollen poetischen Stelle, die mit verhallender Stimme Grüße in eine reine, friedevolle Zukunft zu senden scheint. Auch diese Wendung hat eine leichte kirchliche Färbung.

Der Komponist ist mit seinen Gedanken jetzt wieder an dem Punkt angelangt, von dem er ausging. Die Durchführung beginnt mit einer Wiederholung der langsamen Einleitung, die dem Allegro vorherging. Die Motive von a) und b) kehren wieder, nur in anderer Tonart (Cdur). Daß die wilden Geister, die leidenschaftlichen Motive von b) jetzt sich festzusetzen suchen, unterscheidet aber die Situation von der am Anfang des Satzes.

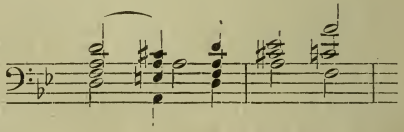
Zunächst sucht sie der Komponist zu verdrängen, hauptsächlich mit der mutigen Hälfte von e); auch die kontrapunktisch liturgischen Klänge der Einleitung ruft er zu Hilfe. Vergeblich! Die stürmischen Rythmen jenes Gedankens behaupten das Feld und beherrschen den größeren Teil der Durchführung, die dadurch zu einem Bild gewaltigen Seelenkampfes wird, im Sinne des Komponisten wohl zu einem Bild eitlen, titanischen menschlichen Ringens und Trotzens. Die Krisis kommt im Augenblick der größten Erregung, da wo die Motive von b) in der Verkürzung:



über verminderten Septimenakkorden, von Wehrufen der Bläser begleitet:



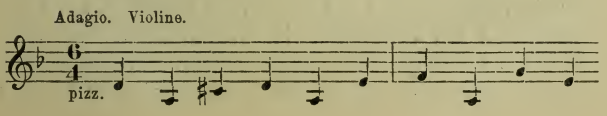
bald unheimlich gedämpft, bald im lautesten Toben dahinstürmen bis zum Fassungslosen. Hier bricht der Sturm plötzlich mit einer jener Generalpausen ab, an denen Bruckner und besonders in diesem Satz so reich ist. Thema f) setzt im Chor der Hörner:



ein, bald von der Choralweise der Einleitung c) gefolgt. Damit ist die Durchführung, die auch einen formell eigenen Zug in der Verwendung von Gedanken aus dem Einleitungssatz trägt, zu Ende, das fromme Gemüt des Komponisten ist der selbstherrlichen, stolzen Anfechtungen Herr geworden und im Ton des

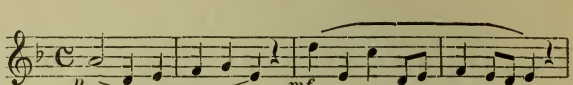
Triumphs, wie einen Dankgesang stimmt er nun das Hauptthema des Allegros e) an. Mit ihm ist der dritte Teil des Satzes, die sogenannte Reprise da. Sie verläuft ordnungsgemäß als variirte Wiederholung der Themengruppe und ihres Anhangs. An dem Schluß des letzteren macht der Komponist noch einmal einen größeren Halt in seinem Jubel mit Generalpause und einer nachdenklichen Modulation, um dann die Coda zu beginnen. Ihr hat er den ersten Abschnitt des Hauptthemas e) zu Grunde gelegt in lang ausholenden Wiederholungen. Wenn Bruckner in einzelnen Motiven (z. B. mit b) an die sonata appassionata), wenn er mit dem ganzen Stimmungsgehalt des ersten Satzes vielfach an Beethoven erinnert, so führt dieser Anfang der Coda ganz unmittelbar an jene ergreifende Stelle der 9. Symphonie, wo man aus der Oboe einen Trauermarsch zu hörenglaubt. Die Übereinstimmung liegt im Aufbau, im Anwachsen eines einfachen Gedankens zu majestätischer Größe. Von Trompeten und nun endlich in der Haupttonart (B dur) im freudigsten Ton gebracht, schließt der Eingang des Hauptthemas den Satz.

Der zweite Satz der Symphonie (Adagio, $^3/_4$ D moll) ist von selbständiger Schönheit, verlangt aber, um seinen Character ganz zu erfassen, daß man an den ersten Satz und daran denkt, wie dessen froher Abschluß nur durch ein ungewöhnliches Aufgebot moralischer Kraft gewonnen wurde. Wie trotz der scheinbaren Ruhe der Boden des Gemüts noch schwankt, das hat Bruckner auch äußerlich angedeutet: in dem Widerstreit gerader und ungerader Rythmen, der fast das ganze Adagio durchzieht. Die Erinnerung an die schweren Kämpfe, die der vorausgegangene Hauptsatz der Symphonie schilderte, wacht immer wieder auf, sie ist von Anfang an da: Schon die Begleitungsfigur, mit der die Streichinstrumente einsetzen:

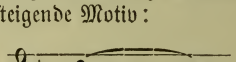


nimmt leichte Fühlung zu der Weise, die dort (f) das zweite Thema bildete. Aus dieser Begleitungsfigur ist, ihre Umrisse melodisch ausfüllend, das erste Thema

k)

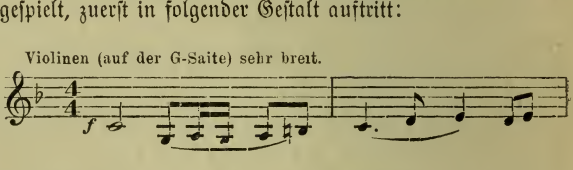


hervorgegangen, eine Gebetszeile klagend und bittend. Ihr stärkster Herzenston liegt im Anfang des dritten Taktes und deshalb hat dieses absteigende Motiv:



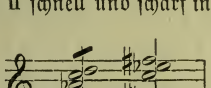
in der Führung des Satzes eine sehr große Bedeutung. Zu einem selbständigen Abschnitt ist es sofort bei dem Übergang nach dem zweiten Thema verwendet, das rhythmisch vorher schon angespielt, zuerst in folgender Gestalt auftritt:

l)



Ausgesprochen Wagnerisch im Ton, steht es zu dem ersten Thema in einem Verhältnis wie die Erhörung zur Bitte und bildet eine Verstärkung der Hoffnungselemente der Symphonie. Bruckner verweilt sogleich bei ihm und sinnt seinem ersten Gliede (mit dem Anklang an den Doppelschlag) in freudiger Begeisterung nach, bis es wie ein Luftgebilde in Nichts zerfließt: **pp, diminuendo** und Generalpause! Wie aus holden Zukunftsträumen heraus

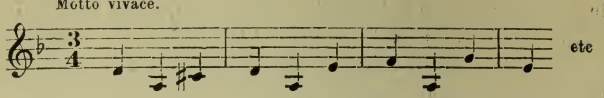
in die harte, ernste Wirklichkeit zurückgerufen, fängt der Tondichter wieder an zu beten, nimmt sein erstes Thema k) nochmals auf und führt es mit Änderungen vorüber, die eine größere Erregung bekunden. Namentlich die eine Stelle machen sie sehr deutlich, wo pp und ff schnell und scharf in den Akkorden



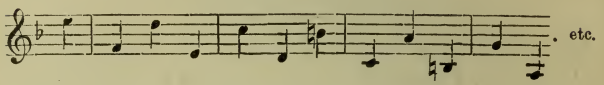
wechseln. Mit verlornen Stimmen, zagend und fragend endet der Abschnitt auf gis-b-d-f und wieder kommt als Antwort das zweite Thema l) im warmen, festen Klang der tiefsten Saiten (D-dur). Es breitet sich diesmal weiter aus und verklingt in suchenden Figuren, denen ein in der Pauke wirbelnder Orgelpunkt (A) den Character der Spannung verleiht. Mit einer nochmaligen Wiederholung vom Thema k) beginnt das Ende des Satzes. Die Gebetsmelodie wird jetzt im reichen Schmuck begleitender Figuren, im Klang an den Glanz und die Gewalt des Wagner'schen „Feuerzauber" erinnernd auf Augenblicke zum Hymnus des Glücks. Ganz am Schluß entäußert sie sich mit einem schmerzlichen Accent des hellen, freudigen Tones und verklingt still, jedoch in D dur!

Wenn irgend etwas geeignet ist, die gewaltige Kunst Bruckners, seine Herrschaft über den kontrapunktischen Apparat und die schwierigsten Formen des Satzbaus klar zu machen, so ist das der dritte Satz der B dur-Symphonie, ihr Scherzo. Es folgt dem Adagio wie ein Satyrspiel und stützt in seinem Hauptsatz den Gedankenbedarf ganz auf Motive, die jenem entnommen sind, und zwar seinem Hauptthema.

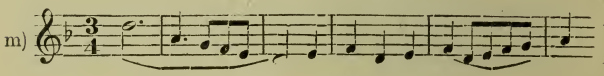
Dieser Hauptsatz ist dreiteilig entworfen, erster und dritter Teil gleichen sich, der mittlere enthält die Durchführung und Verwebung der leitenden Ideen. Der erste Teil aber zerfällt in zwei Hauptabschnitte; den ersten trägt die Begleitungsfigur des Adagios in folgender Form:



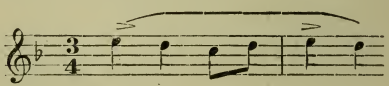
der zweite ruht auf der Umbildung der Schlußhälfte des Themas k) aus dem **Adagio**. Sie lautet:



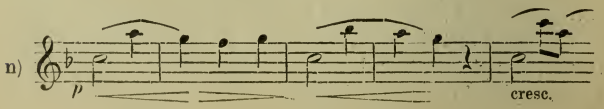
Auf diesem dämonischen Grund bewegt sich nun eine Reihe frei erfundener Gestalten, denen Niemand etwas von einer kontrapunktischen Gebundenheit anmerkt. Die erste, die das übliche Hauptthema vertritt, gleichfalls ein Sendling aus dem **Adagio**, eine Parodie seines Hauptthemas k):

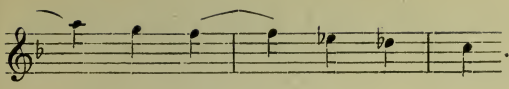


führt den Satz ins keck humoristische, was der erste Abschluß mit der übermütigen Wiederholung von:

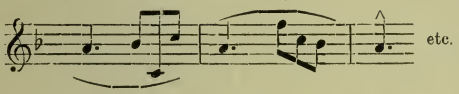


besonders stark ausspricht. Dann folgt als ein liebenswürdiger, traulicher Gegensatz:

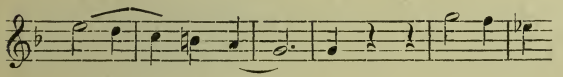




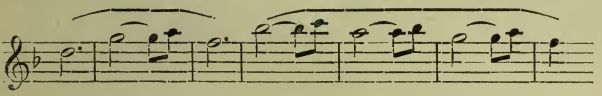
Sie, eine der wenigen Weisen, aus der in dieser Symphonie Bruckners Heimatsdialekt spricht, wird umspielt von einem Kontrapunkt:



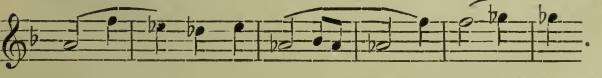
der zunächst die Harmonie romantisch färben soll, aber auch gleich melodisch reizend hervortritt. Die weiteren kleinen Themen sind leichtester Art:



und

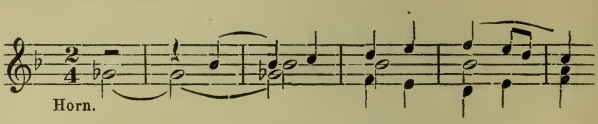


erweisen sich aber für die Durchführung — im Mittelteil des Hauptsatzes — durch Mischung mit den bedeutenderen als wertvoll. Eine der schönsten Umbildungen, die uns im Mittelteile begegnet, ist die des Themas n):



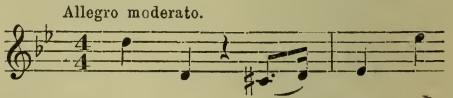
Wie innig dieser neue Schluß! Im Allgemeinen hat dieses Scherzo für Herzlichkeit und Idyllen wenig Raum; noch immer

wirkt der erste Satz nach. Selbst das Trio, das verhältnismäßig sehr kurz ist, bleibt in einem gedrückten Stimmungskreis. In seinem Hauptthema:

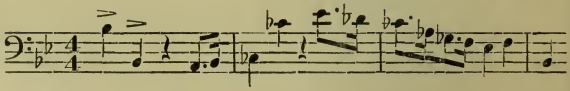


stört das ges, ein fremder Gast, gleich zu Anfang das Behagen; nach dem Schluß hin wächst er sich fast drohend aus.

Nachdem so in den Mittelsätzen der Symphonie ideal wie technisch die Verbindung mit ihrem großen ersten Satz immer aufrecht erhalten worden ist, kehrt nun beim Anfang des Finale der Eingang des Werkes wörtlich wieder. Wie in Beethovens Neunter ist auch hier die Hauptfrage, mit der sich der Geist des Künstlers trug, nicht zur vollen Lösung gekommen, sie wird also nochmals von vorn in Angriff genommen. Ebenfalls wie im Finale der Neunten folgt dem Citat aus dem ersten Satz ein anderes aus dem zweiten, das Thema k) des Adagio. Dazwischen werfen aber die Holzbläser einen neuen Gedanken, einen Vorschlag.

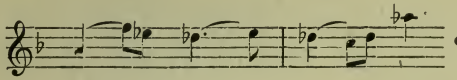


Er wird aufgenommen zum Hauptthema des Finale

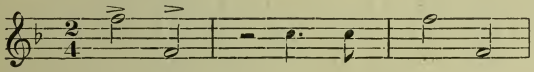


und in einer Fuge zur Bekundung thatkräftiger Entschlossenheit durchgeführt. Sie reicht nicht weit, die Fuge kommt bald zum Ende. Da wendet sich der Tondichter zunächst zu einer holden

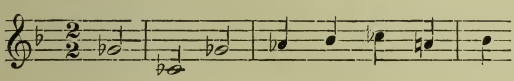
Erinnerung, dem Thema n) aus dem Scherzo, das in einer Umbildung:



vorbeizieht und in einen Abschnitt des Vergessens und Träumens überleitet, aus Skalenfiguren gewoben, die über ruhig liegenden Harmonien und Orgelpunkten schattenhaft dahingleiten. Es ist ein Augenblick, da sich der Geist sammelt zu neuen Entschlüssen. Der erste bringt Thema o) mit gesteigerter Energie — die Rythmen verlängert — wieder:



endet aber im abermaligen Spiel um wesenlose Figuren, in Öde und einer Stille, in der nur ein Paukenwirbel vom inneren Leben und Ringen zeugt. Das ist nach des Komponisten Meinung die Krisis das **Finale**. Die Bässe führen aus ihr mit ernsten Schritten, die den Trompeteneinsatz in der Einleitung des ersten Satzes ins Gedächtnis zurückrufen, heraus und zu einem Choral mit der Anfangsstrophe:



Damit ist der poetische Plan der Symphonie durchgeführt, das Gottvertrauen, der Glaube an ein höheres Leben nach dem Tode als Retter und Hilfe für alle Seelennot gefunden und ausgesprochen. In der Form wird das **Finale** von nun ab zur Choralphantasie und wendet sich dieser in der Orgelkomposition und in der Kirchenmusik früherer Zeiten aufs Glänzendste vertretenen Gattung bald in einfacheren — Choral mit Motiv — bald in den schwierigsten Spielarten — Choral mit Fuge —

zu. Außer Thema o) des Finales, zieht Bruckner im Augenblick der höchsten Steigerung auch das Hauptthema e) aus dem Allegro des ersten Satzes in seine kunstvolle Arbeit hinein, die ganze Dichtung damit auch äußerlich wohlthuend abrundend. Ein Nebenorchester (3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Kontrabaßtuba) in der Entfernung aufgestellt, tritt für die letzte Intonation des Chorals zu dem an und für sich schon sehr starken Instrumentenchor und verbündet sich mit ihm zu einem Farbeneffekt von einer Macht, wie ihn der Konzertsaal bisher nicht gekannt hat und auch nicht recht verträgt. Eine Kirche von den Dimensionen unserer mittelalterlichen Dome würde sich für die Aufführung dieses Finale am besten eignen: reicht es doch auch mit seinen Gedanken ins Gotteshaus. So kommt die Symphonie zu einem materiell überwältigenden Abschluß; ihr geistiger Schwerpunkt liegt aber wohl im ersten Satz!

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

)1. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
)2. (26) —— Matthäus-Passion.
)4. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
[5. (123) **Berlioz**, Requiem.
41. (31) **Händel**, Messias.
Ile. —— Messias. (Engl. Ausg.)
)9. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

. **Abteilung: Symphonie und Suite.**

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

. Von Gabrieli bis Bach.
. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen. Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text, geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 11 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (522). — 2. Symphonie, D. (537) — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513) — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Bleyle, Violinkonzert (645).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533).

Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Ägypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12, B. (586). — Symphonie Nr. 16, G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618) Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouvertüre zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie C (522). — Messe, As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.

Taubmann, Messe [Becker] (643/44). Preis 30 Pf.

Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 Pf.

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Kahl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).

Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).

Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637).

(Wird fortgesetzt.)

Preis 20 Pf.

reitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 581.

780.8
B74m2
v. 581.

Kleiner Konzertführer.

Rossini

Ouvertüre zu Tell.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Rossini

Ouvertüre zu Tell.

Kleiner Konzertführer (von H. Ketzschmar) 10 Pf.

Breitkopf & Härtels Lager für Konzertmaterial:

Partitur 2 M 75 Pf,
Orchesterstimmen 10 M 50 Pf.

780.8
B14m2
v.581

Ouverture zur Oper

Wilhelm Tell

von

G. Rossini.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Ouverture zur Oper Wilhelm Tell.

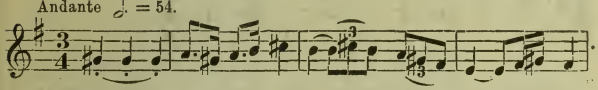
Seit in der Oper der ursprüngliche gesungene Prolog durch eine Instrumentalouverture ersetzt worden ist, ereignet es sich immer wieder, daß die Ouverture viel länger lebt, als die Oper zu der sie gehört. Vogels „Demophon", Cherubinis „Lodoiska" seine „Faniska", seine „Elisa" sind vergessen, aber die Ouverturen dieser Werke nicht. Haben doch die Komponisten in den Ouverturen, von den alten Venetianern des 17. Jahrhunderts ab, in der Regel ihr Bestes gegeben und freier, von modischen Strömungen weniger beeinflußt gearbeitet als in den Opern selbst. Auch bei Rossinis „Tell" wiederholt sich diese Erscheinung. Er ist auf den Bühnen in den letzten Jahrzehnten ein seltener Gast geworden, seine Ouverture aber gehört seit nun siebenzig Jahren, auch den bescheidensten Orchestern in zahlreichen Einrichtungen angepaßt, zu den Lieblingsstücken der Gartenkonzerte und Volkskonzerte; man hört sie ab und zu auch noch in anspruchsvolleren Konzertsälen. Ungleich und leichtsinnig entworfen wie die ganze italienische Komposition der Rossinischen Zeit, fesselt sie in ihrem besseren Teil mit der vollen Macht poetischer Ursprünglichkeit, durch die reiche künstlerische Phantasie, die in eigenen, vollendet schönen Formen zum Hörer spricht.

Die Anlage der Tellouverture folgt dem Muster der alten französischen Symphonie darin, daß sie sich in zwei Hauptteilen: einem langsamen und einem bewegten Satz aufbaut. Während aber bei Beethoven, bei Weber der langsame Teil einen Einleitungscharakter hat und das Allegro den eigentlichen Hauptsatz bildet, hat Rossini den Anfang der Ouverture breit ausgeführt, durch Gruppierung, Einschiebung von Episoden als

eine selbständige Komposition behandelt. Er hat ihn aber nicht blos äußerlich über das Gewohnte herausgehoben, mehr noch hat er ihn innerlich bevorzugt. In den Einleitungsteilen seiner Tellouverture schöpft Rossini aus dem Drama, führt uns als gewaltiger Dichter vor Schweizeridyllen und vor gewaltige Naturszenen der Alpenwelt; im zweiten Satze läßt er höhere Ziele fallen und begnügt sich mit einer prickelnden und effektvollen Unterhaltungsmusik.

Die erste Hälfte der Komposition besteht aus drei Abschnitten: zwei Sätzen im Tempo des Andante, das erste im $^3/_4$, das zweite im $^3/_8$-Takte, zwischen ihnen ein Allegro (Allabreve).

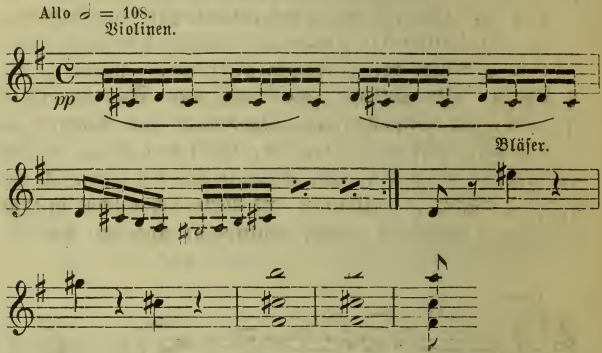
Das erste Andante ist das bedeutendste Stück der Ouverture, in der Originalität der Erfindung vielleicht der ganzen Oper. In seinem freien Entwurf gleicht es dem Monolog eines Träumers, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem raschen Blick zusammenfaßt, Glück und Gefahren am inneren Auge vorbeiziehen läßt. Rezitativisch, mit losen Figuren des ersten Solocellos beginnt es und dichtet sich allmählig zum fließenden Gesang, als dessen Mittelpunkt eine der schönsten italienischen Melodien auftritt, die Rossini geschrieben hat:



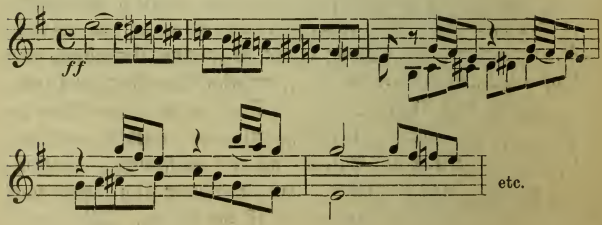
Ihr Modell ist das berühmte »Di tanti palpiti«. Mit dramatischer Strenge hat Rossini ihrer breiten Entwickelung gewehrt, das Bild süßer Herzenswonne, zu dem sie ausholt, beschnitten; nur flüchtig taucht sie in einer Umgebung von Dissonanzen, stockenden Pausen, unheimlichen Paukenwirbeln, von Fragen und Bedenken auf. Auch in der Oper selbst begegnen wir der schönen Cantilena nirgends wieder, wie denn die ganze Ouverture auf Entlehnung von musikalischen Motiven aus der Oper selbst verzichtet. Ein besonderer Zug erhöht noch die Wirkung dieses Andante, das ist der Klang. Als Jünger

der für die Musikgeschichte des ersten Drittels unseres Jahrhunderts so wichtigen Schule Simon Mayrs war auch Rossini auf neue Künste in der Instrumentierung bedacht. Einen seiner feinsten und eigensten koloristischen Einfälle bildet dieses Andante: Es ist ein Quintett von fünf Solocellis, an einzelnen Stellen ergänzen Kontrabäße und Pauke.

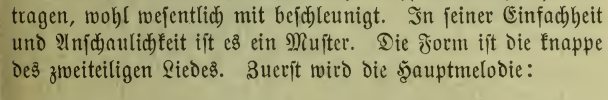
Die Ruhe dieser Einführung wird nun plötzlich durch ein eingeschobenes Allegro — den zweiten Abschnitt der ersten Hälfte der Ouverture — unterbroche'. Zuerst liegen ihm die Motive



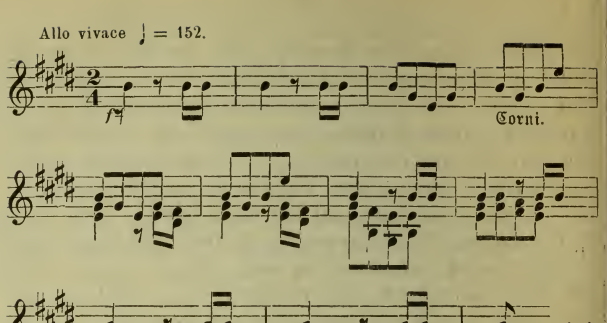
zu Grunde. Sie künden plötzliche Spannung und Aufregung, das Aufziehen böser Wetter in Natur und Menschenseele. Dann bricht mit:



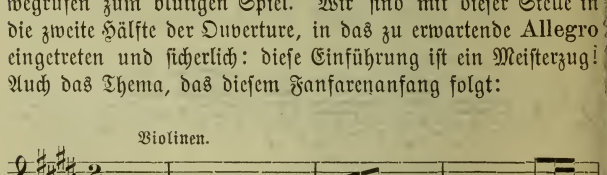
das Toben fürchterlicher Elemente aus. Es sind die uralten Mittel der Programmmusik für Gewitter, Sturm, Donner und Blitz. Rossini hat sie in einem Freskostil angewendet, der für den Zweck: auf die Konflikte des Dramas, auf die Empörung von Volk und Natur hinzuweisen, vollkommen genügt. Wörtlich kommen die chromatischen Figuren in den Geßlerszenen der Oper wieder, aber kaum mit besonderer Absicht. Wundervoll ist der Schluß des **Allegros**, die Rückkehr zur Ruhe, alles daran organisch und bedeutungsvoll. Die chromatische Figur schleicht in Halbennoten und in Mittelstimmen dahin, in der Flöte zuckt es noch einigemale scharf auf, dann wird ihr Solo zum Hirtenruf und ganz natürlich fügt sich an dieses Ende des aufgeregten Satzes das zweite **Andante**, eine musikalische Photographie des Älplerfriedens bei Kuhreigen und Schalmeienklang. Dieses kleine Stück hat die Bildung der nationalen Schulen, die seit Gade in die Symphonie und in die anderen Gattungen der höheren Instrumentalkunst Volksmusik aus allen Ländern und mit immer noch wachsendem Eifer hineintragen, wohl wesentlich mit beschleunigt. In seiner Einfachheit und Anschaulichkeit ist es ein Muster. Die Form ist die knappe des zweiteiligen Liedes. Zuerst wird die Hauptmelodie:



von dem englischen Horn gespielt, dann klingt sie wie von einem anderen Berggipfel her in der Flöte wieder; später vereinen sich die beiden Instrumente zum Konzert. Wie im ersten **Andante** ist auch hier wieder das breite Verklingen des Schlusses von besonderer Schönheit, das Aufgehen der Kunst in reinen Naturklang, das unendliche Schwelgen auf derselben Figur, demselben Akkord. G dur ist es. Da schmettern plötzlich Trompeten herein:

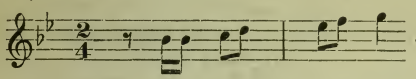


Eine ganz fremde Tonart: E dur, der neue Metallklang, Rythmus, Motive — alles zeigt auf eine andere Welt. Packender konnte Rossini das neue Bild nicht einführen, schlagender, dramatisch lebendiger nicht auf die Vorgänge des Dramas hindeuten, die das friedliche Hirtenvolk aus Thälern und Höhen wegrufen zum blutigen Spiel. Wir sind mit dieser Stelle in die zweite Hälfte der Ouverture, in das zu erwartende Allegro eingetreten und sicherlich: diese Einführung ist ein Meisterzug! Auch das Thema, das diesem Fanfarenanfang folgt:

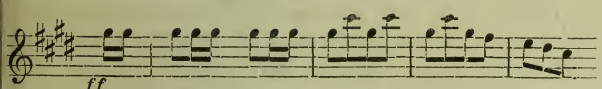


wird man sich zunächst gefallen lassen. Es ruft das Bild einer von fern, flotten Schrittes heranziehenden Heersäule wach. Der

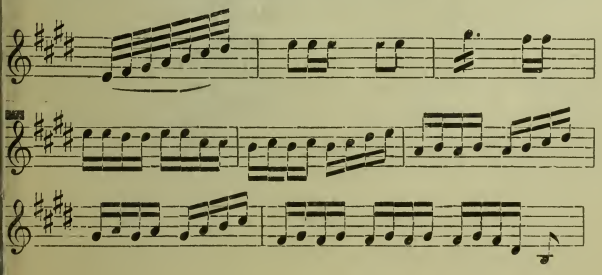
Klang und Geist französischer Militärmusik, der die Opernpartituren der Italiener am Anfang unseres Jahrhunderts häufig befruchtet, hat auch Rossinis Phantasie mehr als einmal beeinflußt und nicht blos bei passenden Gelegenheiten. Seine Ouverture zur **Donna del lago** baut er z. B. auf ein ganz ähnliches Thema:



Hier im Tell ist der kecke Ton des Geschwindmarsches für den Anfang ganz gut am Platz, er läßt sich dramatisch begründen. Nur dürfte es nicht bei ihm sein Bewenden haben. Wir erwarten, daß nach dem Aufmarsch der Kampf und der Sieg folgt, daß die Musik von den kleinen äußerlichen Bildern sich zu den großen Ideen des Freiheitsdramas wendet, das uns im Tell vorgeführt wird. Wir erwarten einen Gang und einen Aufschwung wie ihn Beethovens Egmontouverture zeigt, etwas von der Größe mit der Händel bedeutende Völkergeschicke darstellt. Rossinis **Allegro** bleibt das alles schuldig. Er gewinnt seinem Thema eine Wendung größerer Kraft ab:

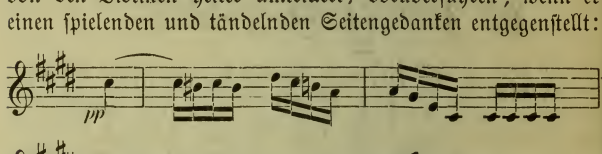


fast trotzig und bedrohlich setzt es zuweilen an:



Rossini bringt auch Töne der Ruhe in sein Bild: z. B. wenn die Bläser das Thema als:

von den Violinen heiter umtrillert, vorüberführen, wenn er einen spielenden und tändelnden Seitengedanken entgegenstellt:



Gegen den Schluß hin kommen in der Harmonie sogar Anläufe zu einer reicheren Charakteristik, harte Ausweichungen sind es: C dur-Akkorde zwischen H dur und E dur. Aber sie führen aus dem engen Kreis, und der übel angebrachten Lustspielstimmung nicht heraus, in die der Satz durch sein Hauptthema gebannt ist. Intellektuell bleibt das Allegro der Tellouverture eine Verirrung, über die man klar sein muß. Sinnlich hat es seine Reize in dem frischen Zug der Form und im Kolorit. Der rauschende Klang, die Freude an großer Trommel, Triangel und Pauken mag Rossini selbst geblendet haben. Die Lust an neuen, glänzenden Tonfarben war der Dämon der romanischen Musiker der Restaurationsepoche; auch Berlioz hat ihm in den Schlußsätzen seiner ersten Symphonien starke Verstandesopfer gebracht. So erfüllt denn die Tellouverture einen doppelten Zweck: in ihrer ersten Hälfte erhebt sie poetisch, in ihrer zweiten bildet sie eine geschichtliche Warnung.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

01. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
02. (26) —— Matthäus-Passion.
04. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
15. (123) **Berlioz**, Requiem.
41. (31) **Händel**, Messias.
09. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

1. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
504. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
579. **Goldmark**, 2. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
541. —— Messias. Siehe Konzertführer mit Text.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— 3. Symphonie, A m.
575. —— 4. Symphonie, A.
512. **Mozart**, Requiem.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573 —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazad und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

780.8
B74m2
v.582.

Kleiner Konzertführer.

Wagner

Ouvertüre zu Tannhäuser.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch

Wagner

Ouvertüre zu Tannhäuser.

Kleiner Konzertführer (von H. Kretzschmar) 10 Pf.

Breitkopf & Härtels Lager für Konzertmaterial:

Partitur 9 M, Volksausgabe kl. 16° 4 M,
Orchesterstimmen für großes Orchester 15 M, für kleines Orchester 12 M.
Ouvertüre mit Bacchanale. Pariser Bearbeitung.
Partitur 18 M, Orchesterstimmen 38 M.

Ouverture zu Tannhäuser

von

Richard Wagner.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

780.8.
B14m2
v.582

Ouverture zum Tannhäuser.

(Originalverlag von Ad. Fürstner in Berlin.)

Aus älteren Zeitungen, Büchern, Schriften, aus Konzertprogrammen wird es genügend klar, daß in den langen Kämpfen, die von der Mitte dieses Jahrhunderts ab um die Kunst Richard Wagners geführt wurden, die Ouverture zum Tannhäuser einen der wichtigsten vorgeschobenen Posten bildete. Den Gegnern bot sie den vollen Beweis für die Nichtigkeit, den Freunden für die Bedeutung des Tondichters. Das scheint ungereimt, war aber natürlich. Denn die ersten Thaten großer Kunstreformer entbehren ziemlich regelmäßig der vollen Reife und reizen durch schwache Punkte zum Angriff. Sie boten sich an der Tannhäuserouverture in der Dürftigkeit des mehrstimmigen Stils, in der mangelhaften Verbindung und Entwickelung der musikalischen Ideen. Schon in der Einleitung zum „Lohengrin", noch mehr mit dem Vorspiele zu den „Meistersingern" und zum „Tristan" stellte sich Wagner nach dieser Seite auf eine unvergleichlich höhere Stufe. Aber trotzdem war es Ungerechtigkeit und Befangenheit, wenn die Vertreter der alten Schule ihr Gesamturteil über die Ouverture auf deren unleugbaren Schwächen aufbauten, und noch bedauerlicher war es, daß sie ihre Ansichten mit einer Verächtlichkeit äußerten, die das musikalische Parteileben auf mehrere Generationen hin vergiftet hat. Proben jenes erbitterten Tones gegen die Tannhäuserouverture sind in der Wagnerbiographie Glasenapps, in Bulthaupts „Dramaturgie der Oper" zur Genüge gesammelt, die schlimmsten übergangen worden. Die Vorzüge der Komposition überwogen und sie haben ihr Schicksal entschieden. Sie

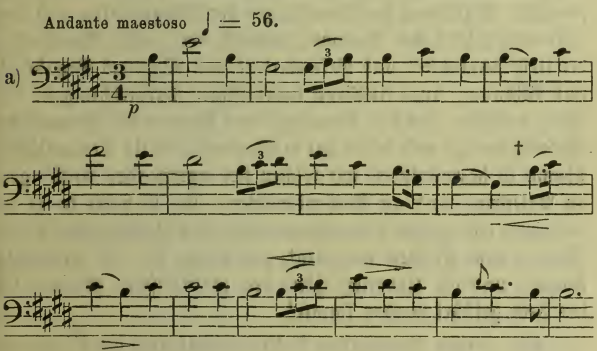
sind auch in der Form da: in der Klarheit, Einfachheit und sicheren Wirkung ihrer Gesamtanlage, aber noch viel bedeutender sprechen sie aus der Erfindung der Motive und Themen. Diese sind in der Mehrzahl von vollendeter Anschaulichkeit und Bildlichkeit, künden in den eigenthümlich neuen, kühnen Mitteln, auf denen sie ruhen, eine große künstlerische Individualität und bilden in ihrer Gesamtheit eine solche Fülle poetischen Rohgehalts, daß auf sie hin die Ouverture ein Meisterwerk von bleibendem Wert genannt werden muß.

In ihrem Verhältnis zum Drama ist die Tannhäuserouverture eine sogenannte Programmouverture, sie entnimmt in ähnlicher Art, wie es seit C. M. v. Weber wieder allgemeiner Gebrauch geworden ist, die musikalischen Hauptgedanken bedeutenden Scenen der Oper und sucht ein Bild von den wesentlichen Ideen des Dramas zu geben, seinen Verlauf und seine Hauptgestalten anzudeuten. Die das Tannhäuserdrama erfüllenden Ideen sind die der christlichen Entsagung und Erlösung und die der Weltlust. Der Kampf zwischen sittlichen und sinnlichen Mächten, der die bedeutendsten Dramatiker immer wieder zum Sinnen und Gestalten gezwungen hat, den Wagner selbst wiederholt und noch in seinem „Parsifal" vorgeführt hat, ist auch die Grundidee seines Tannhäuser; ihre Fassung erhält sie hier in der Doppelfigur des ritterlichen Sängers als frommer Pilger und als Venusknecht. Die Ouverture giebt nun von dem Drama in der Weise einen Auszug, daß sie zuerst dessen beide Welten, die christliche und die heidnische in charakteristischen Tonbildern nebeneinander stellt. Dann führt sie den Helden, Tannhäuser, vor und endigt mit einer Wiederholung der ersten beiden Teile in umgekehrter Reihenfolge, um damit dem Gang des Dramas entsprechend zu sagen: Das Gute siegt. Das Auffällige an der Tondichtung ist, daß sie den Konflikt der Ideen und eine eigentliche Durchführung umgeht; sie begnügt sich nach dem dritten Abschnitt damit, durch stärkere Betonung und breitere Entfaltung der Venusmusik anzudeuten, daß der Held nahe daran ist, den Verlockungen der Sinnlichkeit zu unterliegen.

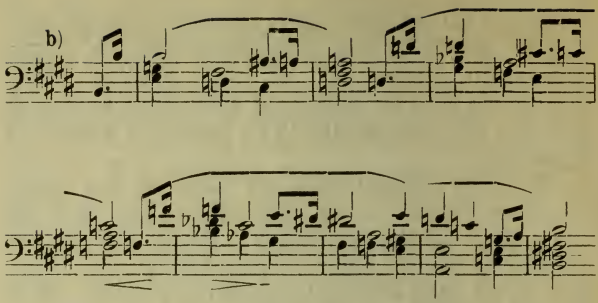
Wagner hat (im fünften Band der Gesammelten Schriften, Ausgabe von 1872) seine Tannhäuserouverture für gänzlich unvorbereitete Zuhörer und mit einer poetischen Freiheit erläutert, die durch den Verzicht auf Notenbeispiele nahe gelegt war. Auf Grund der Partitur ist der Verlauf der Komposition folgender:

Den ersten Abschnitt bildet eine Musik, die dem Gesang entnommen ist, mit dem die älteren Pilger (Erste Scene des dritten Aktes) aus Rom zurückkehren: „Beglückt darf nun dich, o Heimat ich schauen" lauten die Anfangsworte; als „Pilgerchor" ist das Stück mittlerweile weltbekannt geworden. Es ist eine lange Liedmelodie in drei Teilen:

Ihr erster heißt:

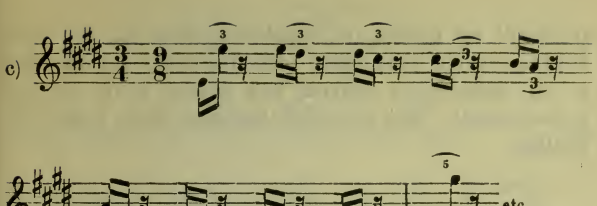


Aus der Menge kirchlich gefärbter Musik, die sich in der Oper bis zu Wagner findet, ragt er bereits genügend hervor, um auf Aufmerksamkeit Anspruch erheben zu können; formell namentlich durch die harmonischen Modulationen bei †, in seinem Stimmungscharakter durch die eigene Mischung von Aufschwung und Demut. Noch bedeutender ist aber der zweite Teil dieses Pilgergesanges:



der schon im ersten Akt der Oper verwendet wird. Er ist in poetischer Beziehung der Hauptträger der Bußgedanken und des Sündengefühles des Dramas, technisch der stärkste Beweis für die Ursprünglichkeit und Besonderheit von Wagners Begabung und Bildung. Zum Ausdruck inbrünstiger Zerknirschung in der Weise wie hier, hat kein Komponist vor Wagner die chromatische Melodik benutzt und keiner hat in Wagners Zeit ein chromatisches Thema so harmonisiert, mit solchen tief ergreifenden Anklängen an Palestrina und an Kirchentonarten. Es ist heute kaum zu verstehen, wie gerade diese eigentümliche und eindringliche Stelle Wagner zum Nachteil ausgelegt, wie gegen sie „die geheiligte Form" und die Unverletzlichkeit der musikalischen Grammatik ins Feld geführt werden konnte!

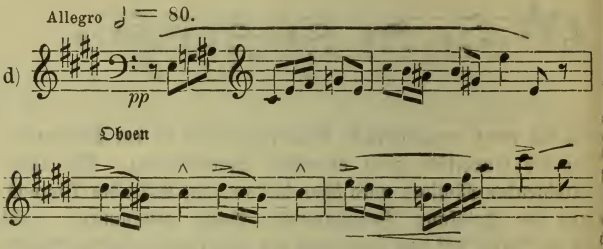
Mit einigen drängenden Takten erfolgt nun der Übergang zum dritten Teile des Abschnitts, der im wesentlichen eine Wiederholung des ersten, aber in glänzender Beleuchtung ist. Bisher klang der Pilgergesang tief und fern, Hörner und Celli trugen die Melodie, jetzt schwillt er mächtig an, als wenn der Zug um die Ecke lenkte. Das volle Orchester — Trompeten ausgenommen — nimmt daran Teil, Hörner und Holzinstrumente schmettern lebendige Rythmen drein, die Violinen umspielen ihn mit einer neuen Figur:



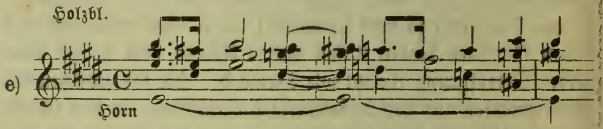
die sich durch unaufhörliche Wiederholungen in der Erinnerung an die Ouvertüre ganz besonders hervordrängt. Mit ihren jauchzenden Motiven wird schon hier auf das Ende des Dramas, auf die Erlösung Tannhäusers, Bezug genommen. „Es ist der Jubel des aus dem Fluch der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen" — so erklärt Wagner (a. a. O.) die viel — u. a. auch von Berlioz — bestrittene und in ihrem musikalischen Wert zweifellos anfechtbare Figur. Angesichts dieser authentischen Erklärung des Komponisten darf man nicht darüber zweifeln, warum sie in der Ouvertüre so stark hervortritt, man wird es danach auch kaum für einen bloßen Zufall halten können, daß sie mit demselben Oktavsprung einsetzt wie Thema b. Sie soll zwischen den Bußelementen und den Lustelementen vermitteln; an jene schließt sie melodisch, an diese rythmisch an. Als der Gesang sich dem Ende nähert, verliert sich die Figur, ein Instrument nach dem andern schweigt, die letzte Zeile kommt wieder, wie der Anfang des Abschnitts, im Ton der Ferne und Dämmerung. Der Gesang der wenigen Blasinstrumente verstummt, sein Abschluß kommt nicht mehr zum Gehör, der Einsatz der Venusbergmusik verschlingt ihn.

Mit einem sogenannten Trugschluß sind wir kurz und schroff in die Welt der Sinnlichkeit versetzt, deren Schilderung den zweiten Abschnitt der Ouvertüre (Allegro) bildet. Wagner hat dem Anfang dieses Abschnitts eine entscheidende Wirkung

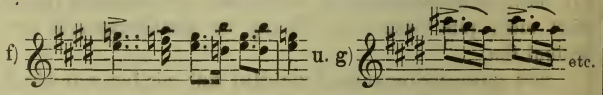
zugedacht: der zauberhafte, verwirrende Charakter der neuen Erscheinung soll hervortreten. Er erreicht sie dadurch, daß er die musikalischen Themen und Motive häuft und zusammendrängt. Mit dämonisch näselndem Tone beginnt die Bratsche:



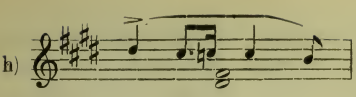
Zunächst wird aber dieses Hauptthema nur mit den ersten beiden Takten gebracht und schon im zweiten durch ein neues verdeckt, das in seiner fertigen Form so lautet:



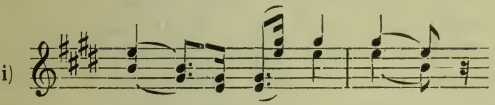
Ihm folgen, immer das eine dem andren auf dem Fuß, eine Reihe kürzerer Motive:



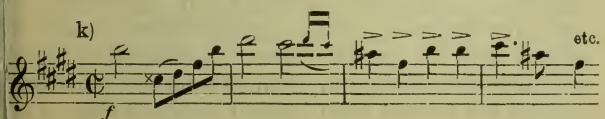
beide durch Wiederholungen und Sequenzen ins Breite gezogen, dann von dem später sehr wichtigen:



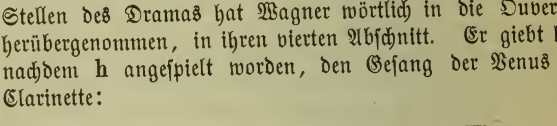
Andeutungen der ersten drei Noten; endlich noch:



Dazwischen schwirren aufregende Geigentriller. Durch diese erdrückende und betäubende Masse des thematischen Materials geht ein gemeinsamer Zug des Lockens, Schmeichelns und Schmachtens, den der heimliche Ton noch verstärkt. Schon die bloße, hier aufgestellte Liste der Themen und Motive zeigt, welche aufreizenden Tonmittel Wagner für das Bild der Sinnenlust im Venusreich gewählt hat: chromatische Melodik, eine Harmonie, die wesentlich auf Dissonanzen ruht und spuckhaft, hart durch die Tonarten springt. Die Exposition dieses zweiten Abschnitts der Ouvertüre gleicht einem Überfall, einem ungeordneten Ansturm verführerischer Elemente. Die Stimmung wird dadurch elementar, naturalistisch gefangen genommen und nun erst treten die Hauptgestalten deutlich und gesondert hervor: Die Themen d und h sind es, mit ihren halbwilden und sehnsüchtigen Klängen führen sie den Reigen. Er hat noch nicht lange gewährt, da kommt er mit mächtigem Crescendo, auf langgehaltenem Nonenaccord (Fis-ais-cis-gis) zum Stehen. Im vollen Tageslicht tritt ein neues Thema auf, das einem ganz anderen Phantasiekreis angehört:



Es bedeutet das Erscheinen Tannhäusers und trägt den dritten Abschnitt der Ouvertüre. Wagner hat es der zweiten Scene im ersten Aufzug der Oper entnommen, der Stelle, wo Tannhäuser aus Schwanken und Träumen erwachend, plötzlich die Harfe ergreift und Frau Venus mit den Worten „Dir töne Lob, die Wunder sei'n gepriesen" noch einmal huldigt. Die Melodie dieses Liebeshymnus, deren stolze, ritterliche Züge offenbar an Webers „Freischütz" erinnern, gelangt, wie vorher der Pilgerchor, ebenfalls nicht zum vollen Ende. Wieder führt ein Trugschluß plötzlich in den nächsten, in den vierten Abschnitt der Ouvertüre hinein: die Venusbergmusik (des zweiten Abschnitts) setzt von Neuem ein, erst mit Thema e, ihm folgen d, f und h. Um hier den Gedankengang des Komponisten ganz zu verstehen, ist die Bekanntschaft mit der Handlung selbst notwendig. Jener Liebes- nnd Huldigungsgesang Tannhäusers schließt mit den Worten „Doch sterblich, ach, bin ich geblieben . . . aus Deinem Reiche muß ich fliehen." Seinem Entschluß setzt die Göttin nochmals den Zauber ihrer Sirenen entgegen, dann ergreift sie das Wort: „Geliebter komm! Sieh dort die Grotte." Diese Stellen des Dramas hat Wagner wörtlich in die Ouvertüre herübergenommen, in ihren vierten Abschnitt. Er giebt hier, nachdem h angespielt worden, den Gesang der Venus der Clarinette:



Wie ein Recitativ klingt er über die in höchster Höhe zitternden Geigenaccorde hinweg. Von hier ab nimmt die Musik des Abschnitts den Charakter des Rausches an. Die Weisen der Liebe und Verführung, die im zweiten Abschnitt heimlich erklangen, ziehen in üppigsten Farben, im Ausdruck gesteigert, zu vollen Gestalten ausgebildet, gebieterisch und blendend vorüber. Tannhäusers Hymnus klingt begeistert dazwischen hinein. Der

Höhepunkt der Ekstase bildet ein Orgelpunkt (auf H), über dem sich die Motive von e zu einer über alle Fassung langen Kette reihen, um mit einem Male einem langen Gewinde aus der Violonfigur c Platz zu machen. Mit ihr bricht sich der Bann; das eben noch stürmisch brausende Orchester beginnt zu säuseln, die schwüle Unruhe, das ungestüme Drängen aufregender Motive weicht breit gehaltenen Accorden, „über der Stätte" — sagt Wagner (a. a. O.) — „auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundthat, breitet sich nun wieder die Nacht aus." Als es still geworden ist, gesellt sich zu der Violinfigur die Melodie des Pilgerchors, in deren Begleitung sie zum ersten Male im ersten Abschnitt der Ouvertüre auftrat. Wir sind im fünften Abschnitt, am Ende der Komposition. Im wesentlichen gleicht es ihrem Anfang, nur der Ton, in dem die Bußmusik jetzt vorgetragen wird, ist mächtiger und triumphierender. Es ist ein feiner Zug Wagnerscher Instrumentationskunst, daß die Trompeten bis zu diesem Schluß aufgespart sind und noch feiner, daß er sie nicht vordringlich, sondern nur in dem tiefsten Register mitspielen läßt.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) — Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
509. (34) **Haydn**, Schöpfung
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) — Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) — Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
505. **Bach**, H moll-Messe.
501. — Johannes-Passion.
502. — Matthäus-Passion.
552. — Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. — 1. Symphonie, C.
537. — 2. Symphonie, D.
513. — 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. — 4. Symphonie, B.
505. — 5. Symphonie, C m.
514. — 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. — 7. Symphonie, A.
544. — 8. Symphonie, F.
526. — 9. Symphonie, D m.
546. — Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. — Harold-Symphonie.
515. — Requiem.
516. — Romeo und Julie.
507. — Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. — 1. Symphonie, C moll.
578. — 2. Symphonie, D.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. — 4. Symphonie, Es.
580. — 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. — 2. Symphonie, D m.
555. — 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
579. **Goldmark**, 2. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
551. **Händel**, Alexanderfest.
541. — Messias. Siehe Konzertführer mit Text.

Nr.
508. **Händel**, Israel in Egypten.
529. — Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. — Jahreszeiten.
509. — Schöpfung.
566. — Symphonie Nr. 1, Es.
567. — Symphonie Nr. 2, D.
568. — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. — Faust-Symphonie.
511. — Legende von der heiligen Elisabeth.
549. — Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. — Paulus.
547. — Violinkonzert.
574. — 3. Symphonie, A m.
575. — 4. Symphonie, A.
512. **Mozart**, Requiem.
571. — Symphonie Nr. 39, Es.
572. — Symphonie Nr. 40, G m.
573. — Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. — Paradies und Peri.
542. — Scenen aus Goethes Faust.
524. — 1. Symphonie, B.
577. — 2. Symphonie, C.
576. — 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie.
557. — 5. Symphonie, E m.
528. — Symphonie pathétique, H m.
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser.

(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. — Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 583

780.8
B74m2
v.583

Kleiner Konzertführer

Brahms
Symphonie Nr. 3
in F dur

(Kretzschmar)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Beer Bldg. 22-24 W. 38th St.

Brahms, Symphonie Nr. 3 in F dur.

Inhalt.

Allegro con brio. Andante. — Poco allegretto. — Allegro. —

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 30 *M*, Orchesterstimmen 36 *M*.

Symphonie Nr. 3

von

Johannes Brahms.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

780.8
B74m
v.5&3

Symphonie Nr. 3.

(Originalverlag von N. Simrock in Berlin.)

Unter den drei Hauptgruppen, die die Symphoniker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden, — die Nationalen, die Programmmusiker, die Beethovenianer, — hat die dritte, die in Formen und Zielen an die Wiener Klassiker anschließende Gruppe, von jeher die zahlreichste, vor zwei Jahrzehnten auch einen so innerlich bedeutenden Zuwachs erfahren, daß sie wieder in den Mittelpunkt der musikalischen Interessen gelangte. Im Jahre 1876 nämlich trat, seit langem mit großer, auf Grund seiner Orchesterserenaden, seiner Variationen über Haydns Antonius-Choral mit gesteigerter Spannung erwartet, Johannes Brahms an ihre Spitze.

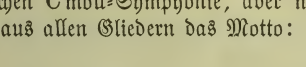
Aus den Kreisen der Romantiker hervorgegangen, vertritt Brahms das bleibende Prinzip der romantischen Richtung: das Prinzip der gemischten Stimmungen und der raschen Bewegung des Empfindungslebens. Aber alle die früheren Vertreter der musikalischen Romantik übertrifft Brahms durch seine in zielbewußter und energischer Entwickelung erworbene Vielseitigkeit, durch die Objektivität, die Strenge und Mannigfaltigkeit des Stils. Brahms ist unter allen Symphonikern unseres Jahrhunderts der bedeutendste Beethovenianer, soweit es sich um Form und Stil handelt; kein Zweiter hat so wie Brahms Beethoven in der Logik und Ökonomie des Satzbaues, in der ununterbrochenen Gediegenheit des Materials und der Arbeit, in dem vornehmen Verzicht auf das Konventionelle erreicht. Seine Werke, naturgemäß die vier Symphonien voran, sind des-

halb auch nicht durchweg leicht zu verstehen. Am meisten kommt dem Zuhörer die zweite, die D dur-Symphonie, entgegen; sie ist überwiegend freundlich in der Art der anmutigen, in schwärmerischer Jugendzeit geschriebenen Orchesterserenaden des Komponisten gestimmt und die beliebteste geworden. Aber auch sie setzt einen starken, fest geschulten, musikalischen Formenverstand, die Fähigkeit voraus: kleine unscheinbare Motive in den vielfältigsten Umbildungen und Verkleidungen zu verfolgen und wieder zu erkennen. Bei den drei andern wird die Schwierigkeit des Erfassens durch den Charakter der Brahmsschen Ideen und ihrer Führung vermehrt. Sie sind in Kraft und Tiefsinn getaucht, aber Erfindung und Gestaltung wird ebensoviel wie von geistigen, von rein formalen Gesichtspunkten bestimmt. Kein zweiter Komponist unter den Neueren hat so sehr wie Brahms an der Variationenkunst gehangen und sie über die frühere Stufe hinauszubilden gesucht. Die Variationsarbeiten, die sich auf dem Titel als solche bekennen, bilden eine stattliche Zahl unter seinen Kompositionen; sie wächst bedeutend, wenn man die hinzunimmt, die, ohne darauf aufmerksam zu machen, ebenfalls Aufbau und Gedankenentwickelung ganz oder zum großen Teil durch Variation, der unsrer Zeit und ihren verschiedensten Musikrichtungen gleich unentbehrlichen Hülfsgenossin für große Formen, entwickeln. Es ist die sogenannte freie Variation, die Brahms in solchen Fällen heimlich pflegt. Namentlich seine drei ersten Symphonien wurzeln im Boden dieser Kunst.

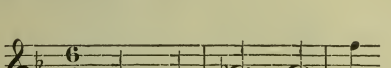
Die dritte Symphonie, die nach langsamem Reifen am 2. Dezember 1883 zum ersten Male in Wien aufgeführt und im folgenden Jahre veröffentlicht wurde, unterscheidet sich im Stil von den beiden bedeutend älteren Vorgängerinnen am wesentlichsten dadurch, daß sie von der Beethovenschen Methode in der Anlage der einzelnen Sätze merklich abrückt. Sie verlegt den Schwerpunkt der Komposition aus dem Durchführungsteil zurück in die Themengruppe, zieht scheinbar die freie Phantasie und die Erfindung der Reflexion und Auslegung vor und vermeidet damit eine vielen Modernen gefährlich gewordne Klippe.

Die Mittelsätze sind auffallend einfach und knapp; am meisten vom gewohnten Brauch weicht das Finale ab. Es ist der mannigfaltigste, an Motiven reichste Satz der Symphonie, ein Schlußsatz im tiefsten Sinne des Worts. Hier kommt der Konflikt der Ideen zum Ausbruch und zur Entscheidung. Er steht in F moll und lenkt erst ganz am Ende in F dur, die Tonart der Symphonie, ein.

Den Inhalt der dritten Symphonie hat Hans Richter mit dem Vorschlag angedeutet: sie „Eroica" zu taufen; treffend faßt ihn Hanslick in den kurzen Satz: „ihr Grundton ist selbstbewußte, thatenfrohe Kraft"*). Sie nähert sich geistig der leidenschaftlich pathetischen C moll-Symphonie, aber noch mehr technisch. Wie dort aus allen Gliedern das Motto:



hervorlugt, so beherrscht auch den Aufbau der F dur-Symphonie ein kurzes Leitmotiv, der in einer F dur-Symphonie sicher sehr romantische, fremdartig bedrohliche Mahnruf:

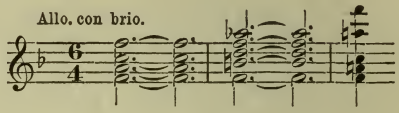


Aber viel entschiedener und zäher als in der ersten, haust der Cantus firmus in der dritten Symphonie. Er durchzieht alle Teile bald als Einschlag, bald auf glänzender Oberfläche, bald verbreitert, bald verengt, verkürzt, zum ergreifenden Gesang verlängert, in den überraschendsten und unglaublichsten Verwandlungen.

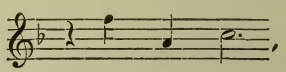
---

*) Ed. Hanslick: Konzerte, Komponisten und Virtuosen. Berlin 1886.

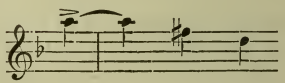
Der erste Satz (Allegro con brio, $^6/_4$, F dur, Besetzung: Streichorchester, Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken), der einem rüstig heitern Frohmut gewidmet ist, wird mit dem oben angegebenen Motto eröffnet. Mit dem feierlichen Bläserklang, und der gährenden Harmonie:



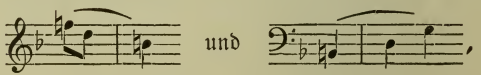
wirkt hier die Keckheit seines sich gewaltig reckenden melodischen Gangs doppelt, streift leicht das Dämonische. Nicht umsonst steht es so deutlich, so herausfordernd an der Spitze des ersten Satzes; es beherrscht ihn mehr als die andern. Unter den 224 Takten, aus denen er besteht, finden sich höchstens 60, in denen das Dreinotenmotiv nicht vorkommt, allerdings in den mannigfaltigsten rhythmischen, melodischen und ethischen Varianten; als Stimme des Triumphs:



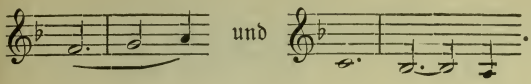
des Kampfes:



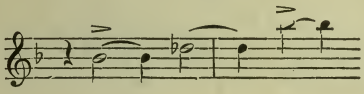
des Spiels und Scherzes:



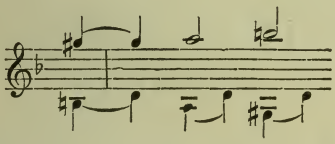
der Ruhe und des Friedens:



Es dient den verschiedensten Stimmungen und Zwecken des Ausdrucks, duldet die härtesten Eingriffe in die ursprüngliche Gestalt, fügt sich gewaltsamen Verschiebungen aufs Willigste:

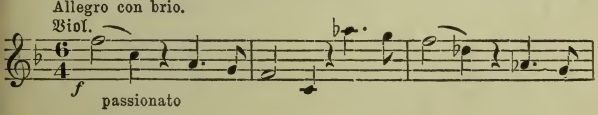


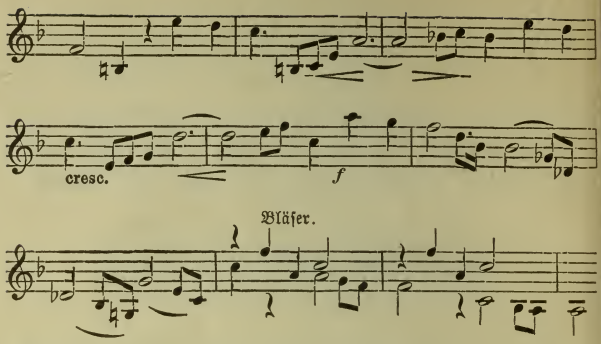
und wirkt in den Augenblicken höchster Kraftregungen sogar mit Bruchstücken wie:



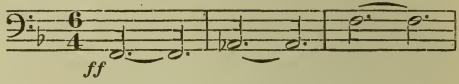
Bald ist es Ober-, bald Mittel-, bald Baßstimme, bald thematisch, bald nur ornamental, als Träger flüchtigen Figuren- und Zierwerks verwendet. An den Stellen, wo es in der ursprünglichen Gestalt, melodisch und führend hervortritt, hat es in diesem ersten Satz seine besondere Bestimmung: es ist der Kern seiner ernsten, melancholischen und pessimistischen Abschnitte. In der formellen Entwickelung des Satzes übernimmt es die Aufgabe, die großen Gruppen zu sondern und zu markieren.

Das eigentliche Hauptthema des Satzes

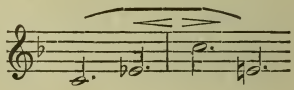




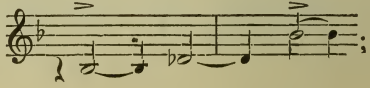
ist, ähnlich wie das entsprechende von Brahms Cmoll-Symphonie, nur ein Kontrapunkt jenem Motto angepaßt. Die ganze Strecke, über welche es sich ausbreitet, stützt sich in der Harmonie auf Wiederholungen des Dreinotenmotivs, des Hauptmottos. In den ersten drei Takten liegt es im Baß:



vom fünften ab geht es in der Form



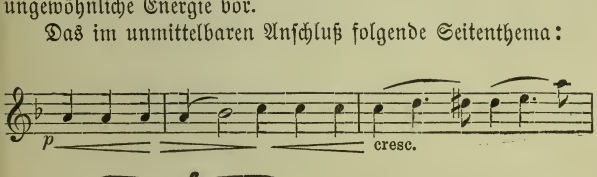
durch Hörner und Holzbläser, im neunten und zehnten bringen es die Füllstimmen im synkopirten Rhythmus



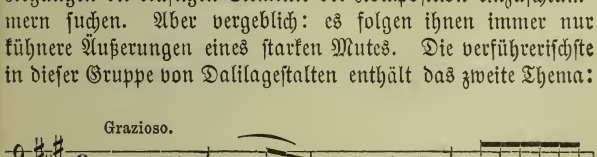
am Schluß stellt es sich gar an die Spitze des Themas, in der melodischen Umkehrung:

Trotz dieser Gebundenheit mangelt es dem Hauptthema nicht an Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks. Wie es so kampflustig bald aus Dur und bald aus Moll blitzt, in seinem raschen Wechsel von Ruhe und Bewegung, in seinen großen, weitausholenden Schritten und seinem langen Gang, spiegelt es eine ungewöhnliche Energie vor.

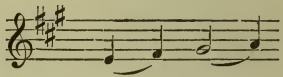
Das im unmittelbaren Anschluß folgende Seitenthema:



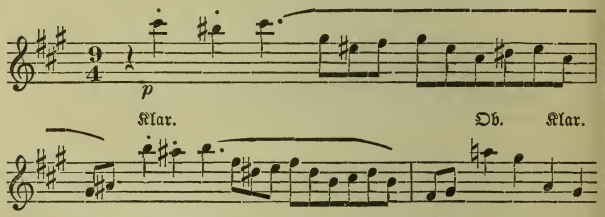
gehört zu den zahlreichen Episoden des Satzes, die mit zarten Regungen die kräftigen Elemente der Komposition einzuschlummern suchen. Aber vergeblich: es folgen ihnen immer nur kühnere Äußerungen eines starken Mutes. Die verführerischste in dieser Gruppe von Dalilagestalten enthält das zweite Thema:



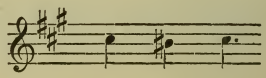
das seinen Gegensatz zum Hauptthema noch durch Colorit und Tonart sehr interessant, exotisch dämpft: A dur, Klarinettenton, eine fast verwirrende Rhythmik und eine Begleitung wie in orientalischer Volksmusik! Es fließt bei aller Grazie doch dem Hauptthema verwandtes Blut in dieser Melodie; ihr erstes und wichtigstes Glied:



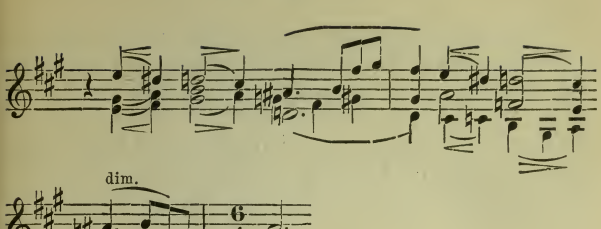
kann sehr wohl auf das Dreinotenmotiv, das den Satz und die Symphonie beherrscht, zurückgeführt, als eine Variante, die der dem Schlußton vorgeschobene Vorhalt kennzeichnet, angesehen werden. Das Thema zeigt seine Verwandelungsfähigkeit schon im Nachsatz, der der Wiederholung durch die Oboe folgt:



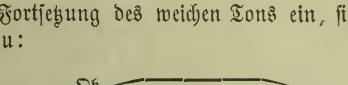
Er strebt aus dem sinnlichen Träumen und Schwelgen heraus, in dessen Zeichnung Brahms seiner Vorliebe für Schwanken und Wechseln des Rhythmus ($^3/_4$ und $^2/_4$) folgt. Die drei Noten



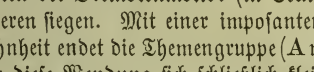
haben auf das ernste Motto des Satzes hingewiesen, die Violinen treten ihnen gegenüber mit einer wunderschöne Stelle



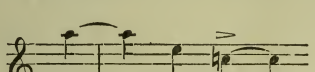
zunächst für Fortsetzung des weichen Tons ein, sie führt aber unmittelbar zu:



Das Motto tritt warnend dagegen, und nun beginnt eine reizende kleine Plänkelei zwischen kosenden Figuren (in den Holzbläsern) und Abgesandten des Dreinotenmotivs (in Celli und Hörnern), in der die letzteren siegen. Mit einer imposanten Wendung zur Kraft und Kühnheit endet die Themengruppe (A moll). Auch die Motive, in die diese Wendung sich schließlich kleidet:

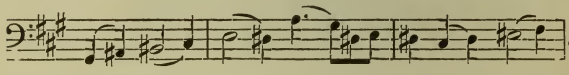


und

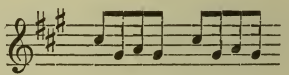


sind leicht erkenntliche Umbildungen des Hauptmottos, der Losung, ins Heroische, in den Siegfriedston.

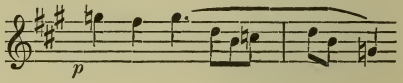
Die Durchführung des 1. Satzes knüpft an den Schluß der Themengruppe an. Die kurzen Tongänge, die sie von dort anfänglich aufnimmt, klingen rüstig und thatenfroh, wie Schwertstreiche. In 6 Takten entwickelt Brahms in kecken Modulationen ein prächtiges Bild überschäumender Jugendkraft aus ihnen. Ganz unversehns zieht er in dasselbe das zweite Thema herein. Aber tiefe Instrumente (Celli und Bratschen) bringen es:



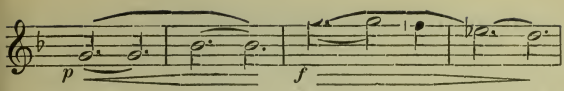
Es ist ganz anders gemeint, als in der Themengruppe. In Moll, grollend, grimmig, abweisend, hoch erregt — agitato ist dem Vortrag vorgeschrieben — mit Übertreibung, um ein neues Glied gesteigert und verzerrt, wird es jetzt citiert, bekämpft. Der Eifer der Ablehnung schlägt am Ende fast ins Komische, an der Stelle, wo sich das Orchester auf dem Zweiviertelmotiv



festrennt. Der Nachsatz des Themas dagegen findet eine bessere Statt. Er, der vorhin in Moll auftrat, kommt hier in Dur und er wirkt schnell beschwichtigend. Brahms versteht sich auf die Kunst, die Wogen rasch zu glätten, ganz unvergleichlich. Von den vielen herrlichen Stellen, in denen er sie bewiesen, ist aber die hier in Frage kommende eine der herrlichsten. Wie das von dem Gdur-Einsatz



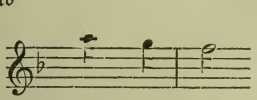
auf einmal so ruhig und still wird, wie das Horn dann das Dreinotenmotiv zum breiten Gesang erweitert vorüberführt,



das ist wie ein Mondaufgang nach stürmischer Stunde! Der mit dieser Stelle anhebende Schluß der Durchführung gehört zum Schönsten, was die neue Instrumentalmusik aufzuweisen hat.

Es ist ein bei aller Kürze großer und erhabener Abschnitt. Zum ersten und einzigen Male in der Durchführung erscheint hier auch das Hauptthema, aber ganz in Sanftmut gehüllt, pp und langsam (un poco sostenuto steht über Stelle) vorgetragen, im Tone des Einschlummerns und Träumens. Sein energisch anfeuernder Rhythmus ♩. ♪♩ ist weich, zum geschmeidigen Träger friedevoll dahin gleitender Empfindung geworden. Die Musik scheint in eine höhere Art von Notturno übergehen zu wollen. Da kommt aber das Motto wieder. Laut, von energischen Accenten des Streichorchesters gehoben, setzt es in den Bläsern ein, diesmal im Sinne eines Zurufs: „Halt, zu früh!" Mit dieser glücklichen Wendung ist die Durchführung beendet und die Reprise innerlich begründet.

Diese, der dritte Teil des ersten Satzes, verläuft in der üblichen Art, als größtensteils wörtliche Wiederholung der Themengruppe. An ihren Schluß fügt Brahms den Anhang, die Coda, wie die Fachbezeichnung lautet, in der Weise, daß er das Hauptthema noch einmal auf ein erhöhtes Podium stellt. Die um das Motiv

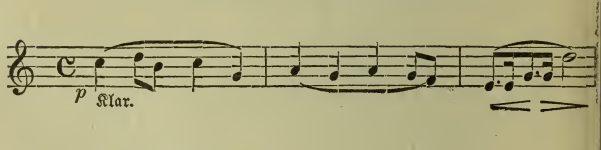


gesammelte Kraft spricht sich jauchzend aus. Dann lenkt er wieder und wieder zauberhaft schön zur Ruhe über. Der ganze Stimmungsprozeß erinnert hier an Beethoven in der 8. Symphonie. Genau wie da klingt der Satz mit einem letzten leisen Citat der ersten Takte des Hauptthemas elegisch aus.

Der zweite Satz der Fdur-Symphonie (Andante, C, Cdur, Besetzung: Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 2 Hörner, Posaunen, Streichorchester) gehört mit dem Allegretto der Ddur-Symphonie zu den beliebtesten Leistungen Brahmsscher Symphoniearbeit. Es ist wie jenes Allegretto ein Stück wie geschaffen für die Volkskonzerte, auf die neuerdings Philantropen große Hoffnungen gesetzt haben. Das Andante der Fdur-Symphonie ist, nur modernisiert, einer von den langsamen Sätzen, wie sie ein andrer Symphoniemeister, der grade so wie Brahms aus dem Volke selbst hervorgegangen ist, zahlreich geschrieben hat: Josef Haydn. Es ist eine Musik für allerlei Leute; ja, wer Brahms persönlich gekannt hat, denkt bei diesem Satz an Brahms, den großen Kinderfreund, an den Mann mit dem kindlichen Herzen. Hier singt er ein Abendlied voll Ergebung, sucht seelischen Frieden, einfach und schlicht, aber doch auch tief und mit romantischen Zügen, die sich ins Übersinnliche erheben.

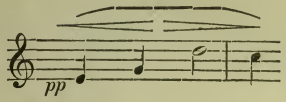
Die Form des Andante ist die der Sonatine: Themengruppe, kurze Durchführung, freie Wiederholung der Themengruppe.

Das Hauptthema entwickelt sich aus folgender Periode:

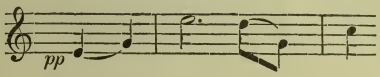


als dreiteiliges Lied. An den Schluß seiner Gruppen tritt immer das Motto der Symphonie, und zwar immer zweimal hintereinander hinein, die Hauptstimme singt eine Art Echo, aus der

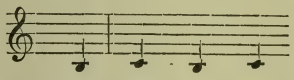
Tiefe kommend, von einer besonderen Orchestergruppe besetzt, nach. Erst erscheint es melodisch geändert:



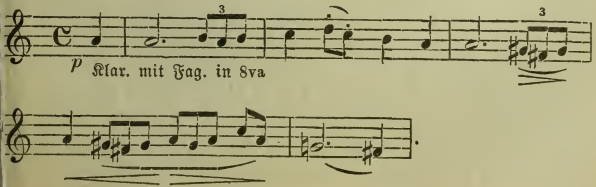
und ähnlich an den folgenden Stellen. Beim wirklichen Ende des Hauptthemas, als es zum fünften Male kommt, da zeigt es die Urgestalt:



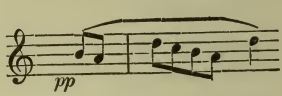
Sofort nach diesem Abschluß wird das Hauptthema wiederholt, aber die Wiederholung ist eine Variation. Sechzehntelfiguren umspielen die Melodie, sie setzt energisch ab und an in neuen Tonarten und will den Ton ins entschieden Freudige kehren. Doch kommt in die Bewegung hinein plötzlich Moll, der Ton des Leides, es kommt ein kurzer grübelnder Dialog zwischen Bässen und ersten Geigen über das dem 2. Takt des Hauptthemas entnommene Motiv:



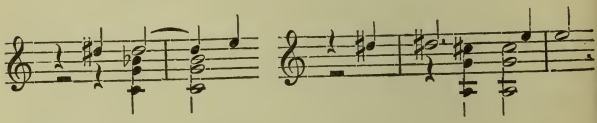
und ihm folgt auf dem Fuße das zweite Thema:



Es kehrt im Finale der Symphonie sehr mächtig wieder. Hier, im Andante, taucht es nur das eine Mal auf, klagend und auf Schatten, die den Abendfrieden stören, hindeutend. Zwei Nachsätze fügt ihm der Komponist hinzu, den ersten über die herzlich zusprechende Figur:



den zweiten über ein accordisches Motiv, eine Dominantseptharmonie mit von unten vorgehaltener Quint oder Terz:

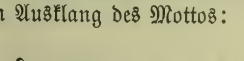


Mit dieser Dissonanz sagt Brahms, der Freiheiten in der Grammatik und Elementarlehre sonst grundsätzlich verschmäht, hier unendlich viel. Nimmt man den scheu, ehrfurchtsvollen Ton der Instrumente, die nicht sprechen, nicht singen, nur stammeln, hinzu, so wird das Bild einer Andacht unter blickenden Sternen klar. Die Frömmigkeit des Andante hat an dieser Stelle den schärfsten Ausdruck erhalten. Mit ihr schließt die Themengruppe.

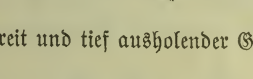
Die Durchführung setzt wie unter dem Segen des eben erlebten Augenblicks ein. Das Hauptthema kommt mit gesteigerter Wärme des Ausdrucks, fast jubelnd, die freudigen Motive (in den Celli) wiederholend, von den oberen Instrumenten mit Trillern begrüßt. Es eilt in großer Erregung von G nach H dur, berührt fremdeste Tonarten. Als es C dur wieder erreicht, tritt eine Wendung ein. Die Harmonie staut die Bewegung, die Bässe halten am Grundton fest, die Stimmung kehrt zum Ernst zurück. In den Posaunen meldet sich — zum Accord zusam-

mengedrängt — das Motto der Symphonie wieder. Nur mit Schwierigkeiten setzt das Hauptthema des Satzes sich und damit die Reprise durch.

Als diese Reprise an den Schluß des ersten Themas gekommen ist, nimmt sie einen unerwarteten Verlauf. Statt der in der Themengruppe hier eintretenden Variation des Hauptthemas setzt, an den Ausklang des Mottos:

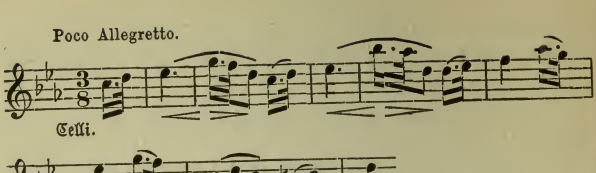


anknüpfend ein breit und tief ausholender Gesang an:

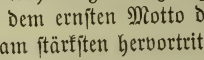


und schwingt sich rasch zum Ton des Entzückens, zu einem Rückblick auf den Anfang der Durchführung auf, ist aber mit dem achten Takt auch schon zu Ende. Und nun folgt nicht das zweite Thema selbst, sondern nur sein zweiter Nachsatz, der geheimnisvolle Abschnitt mit dem Sternenblick. Jetzt schließen ihn die Posaunen. Ihr Klang giebt auch dem Nachspiel, in dem das Hauptthema des Andante noch einmal auftritt und erlischt, seinen eignen, feierlichen Charakter.

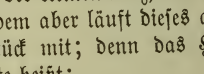
Der Satz hat ernster geschlossen, als er anfing, gegen den Schluß des ersten Satzes gehalten, sogar auffallend müde und resigniert. Dieser Anlage der Symphonie entspricht der weitere Fortgang. Ihr dritter Satz (Poco Allegretto, $^3/_8$, C moll; Besetzung: Streichorchester, Holzbläser und 2 Hörner) ist vom Wesen des an dieser Stelle üblichen Scherzos weit entfernt, noch weiter als der entsprechende Satz der C moll-Symphonie. Mit ihm wendet sich die Stimmung der Symphonie entschieden und deutlich ins Trübe. Sein Hauptthema, das sich ein wenig der Weise Spohrs zuneigt:



giebt das Bild eines anmutigen Reigens wie im Spiegel schöner Vergangenheit, mit wehmütigen Augen gesehen. Es steht im Zusammenhang mit dem ernsten Motto der Symphonie. Das Motiv, das in ihm am stärksten hervortritt:

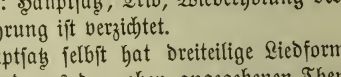


ist eine Umschreibung der kleinen Terz, mit dem das Dreinotenmotiv beginnt, außerdem aber läuft dieses auch in seiner vollen Gestalt durch das Stück mit; denn das Hauptmotiv der begleitenden Instrumente heißt:



In der Anlage folgt das Allegretto der alten knappen Menuettform: Hauptsatz, Trio, Wiederholung des Hauptsatzes. Auf Durchführung ist verzichtet.

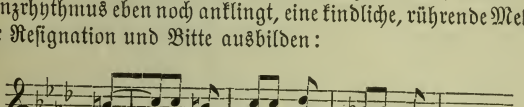
Der Hauptsatz selbst hat dreiteilige Liedform: erster und dritter Teil sind aus dem oben angegebenen Thema entwickelt, dem zweiten, mittleren Teil liegt das Motiv:



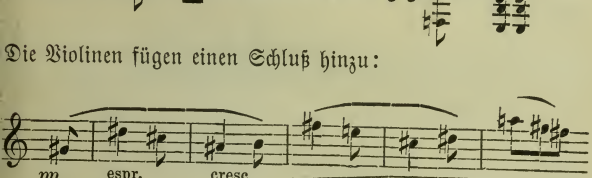
zu Grunde. Celli und Violine lösen sich in seinem Vortrag ab und führen die Sechzehntelfigur zu einem Bild von Spiel und

Behagen aus, das die freundlichste Stelle des Hauptsatzes, aber ebenfalls in der Farbe der Erinnerung und des Traums gehalten ist. So ist der plötzliche Umschlag der Molltonart in Dur hier gemeint; besonders wundervoll ist die Ausbiegung nach E dur.

Auch das Trio teilt den Zug nach entfernten Tonarten und markiert ihn beim Einsatz besonders scharf. Zwischen das Ende des Hauptsatzes und das neue As dur schiebt sich der Akkord As-es-h wie eine Kulisse. Gespielt wird der Satz in der Hauptsache von den Bläsern, die aus einem kurzen Motiv, das an den Tanzrhythmus eben noch anklingt, eine kindliche, rührende Melodie der Resignation und Bitte ausbilden:



Die Violinen fügen einen Schluß hinzu:



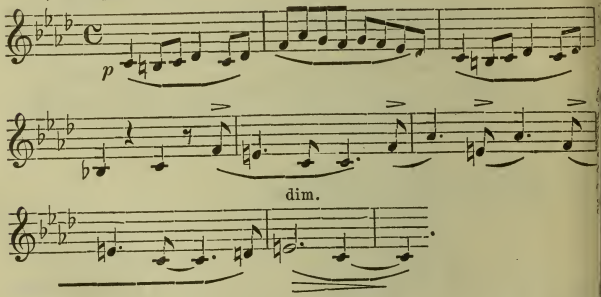
der Klage und Hoffnung Herz bewegend und im Beethovenschen Geiste mischt.

Der Schlußsatz der Symphonie (Allegro, ¢, F moll: Besetzung wie im 1. Satz) enthält den geistigen Schwerpunkt der Symphonie. Hier wird der Frohmut, mit dem die Symphonie begann, ernstlich bestritten und stößt schwer mit dunklen Geistesmächten zusammen. Der Satz giebt das Bild dieses Seelenkampfes nicht in der üblichen Weise: er hat weder Sonaten-

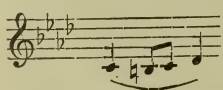
noch Rondoform, sondern besteht nur aus Themengruppe und ihrer Wiederholung. Die Durchführung überspringt er, ersetzt aber den Ausfall durch Variation der Wiederholung (Reprise) und entscheidet seine Wirkung durch eine Coda, der in der neueren Symphonielitteratur Nichts an die Seite gesetzt werden kann.

Ziemliche Schwierigkeiten bietet die Themengruppe dadurch, daß sich Brahms hier nicht mit dem einfachen Gegensatz eines ersten und zweiten Themas begnügt. An die Stelle des ersten oder Hauptthemas setzt er, ähnlich wie im Finale seiner C moll-Symphonie, oder wie Beethoven im Schlußsatz der fünften Symphonie, eine ganze Familie an sich selbständiger und gewichtiger Gedanken, jeder bedeutend genug, die Entwickelung des Satzes allein zu bestreiten. Der erste mit dem der Satz düster und phantastisch beginnt, besteht aus huschenden Figuren, denen Anhalten und gänzlicher Stillstand der rhythmischen Bewegung folgt:

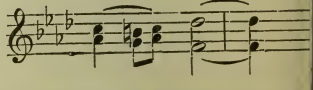
a) Allegro.



Die Violinen (durch Fagotte verstärkt) stellen es auf, die Holzbläser wiederholen es mit einer bedeutsamen Abweichung. Aus

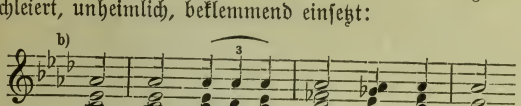


wird

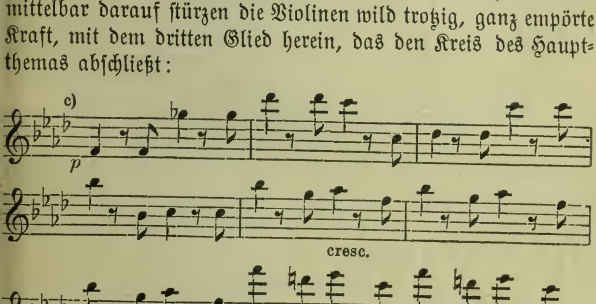


zur Betonung der lastenden Empfindung des Seelendrucks.

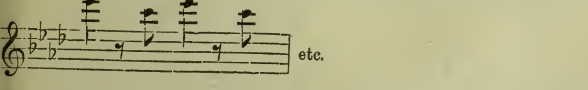
Das nächste Thema, das von den Posaunen angekündet, verschleiert, unheimlich, beklemmend einsetzt:



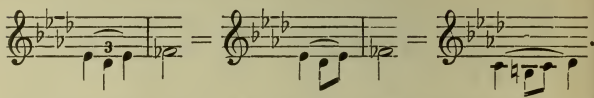
kennen wir schon aus dem Andante der Symphonie, es hat genau den Rhythmus von dessen zweitem Thema. Es erhält nur noch den nötigen Nachsatz, keine Wiederholung. Der mildere Ton seines Endes war eine Täuschung. Die Posaunen stoßen einen Warnungsruf im gewaltigen crescendo aus, und unmittelbar darauf stürzen die Violinen wild trotzig, ganz empörte Kraft, mit dem dritten Glied herein, das den Kreis des Hauptthemas abschließt:



Obwohl jedes dieser Themen seinen eignen Charakter trägt, sind sie doch alle drei der gleichen Wurzel entsprossen. Das sieht man sofort, wenn man a) und c) auf die Hauptnoten:

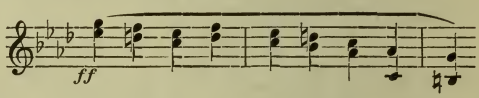


die deutlich auf das Motto der Symphonie hinweisen, zurück führt. Thema b) aber, das rhythmisch zum zweiten Satz gehört, ist melodisch ebenfalls nur eine Variante von a)

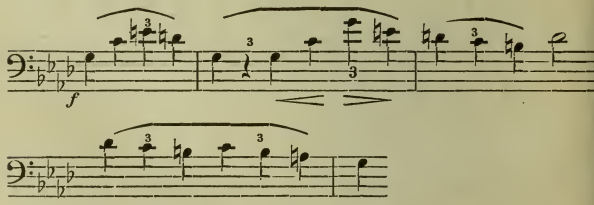


Den Rhythmus von c), der ihm seinen erschreckenden Charakter giebt, hat Brahms auch in der „Akademischen Festouverture", die nach der Entstehungszeit nahe bei der Fdur-Symphonie liegt, benutzt.

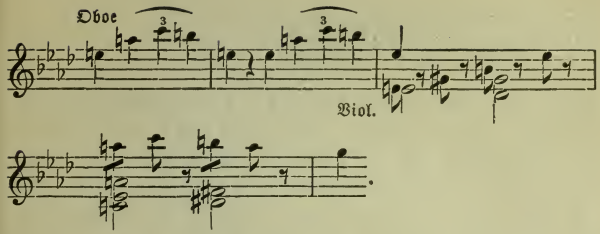
Nachdem das letzte Glied des Hauptthemas sich ausgetobt und das letzte Wort der Kraft



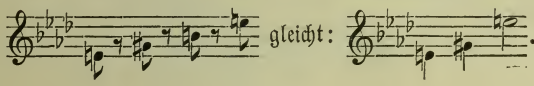
nachdrücklich von allen Gruppen des Orchesters bestätigt worden ist, setzt nun das wirkliche zweite Thema des Finale ohne weitere Vorbereitung und Übergänge ein. Siegesfreudig klingt es aus Cellis und Hörnern:



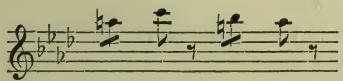
Es folgen ihm kleine Durchführungen; Transpositionen des ersten Motivs sind es, unterbrochen von Zwischenspielen, in denen die Stimme des Hauptmottos der Symphonie nicht zu verkennen ist, z. B.:



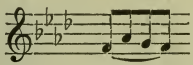
Im dritten und vierten Takt läßt sie sich hören, feierlich in den Halbnoten der Posaunen, erregt in den Violinen, deren



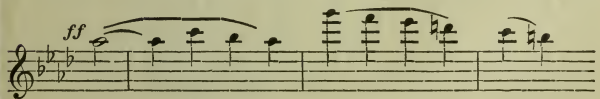
In



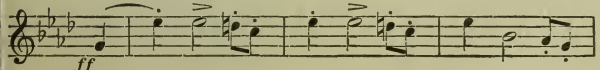
aber haben wir wohl eine aufhellende Umbildung des zweiten Taktes von a)

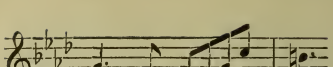


Bald gestaltet Brahms diese Variante breit und stattlich zu:

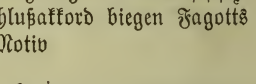


und leitet damit zu einem Nachsatz des zweiten Themas ein, der wieder nach Moll zurückkehrt. Sein Anfang:



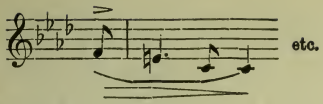


spricht eine wetterfeste Entschlossenheit aus, die Wiederholung ruft das Bild eines in unwirscher Empörung und zornsprühend um sich Schlagenden vor die Phantasie. Eine wilde Stimmung spricht aus allen Regungen dieser Musik, der Zusammenmengung der Motive, aus der Modulation, die nach Fis dur, Hmoll gerät, ehe sie sich endgültig in Cmoll festsetzt. Vor dem letzten entscheidenden Schlußakkord biegen Fagotts und Hörner noch einmal mit dem Motiv

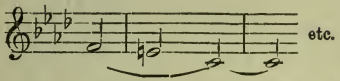


außerordentlich weit und ausdrucksvoll, schmerzlich klagend aus. Diese Stelle, dieses Motiv kann gar nicht zu deutlich und nachdrücklich vorgetragen werden; hier ist der Punkt, wo die Stimmungskrisis, die die Musik vorführt, zur Entscheidung kommt. Das im Thema a) so nebenher gehende Motiv, in der Notenfolge eine Lieblingswendung, eine Art Gemeinplatz bei Brahms, wird hier äußerst wichtig, es gebietet Besinnen und Einhalten.

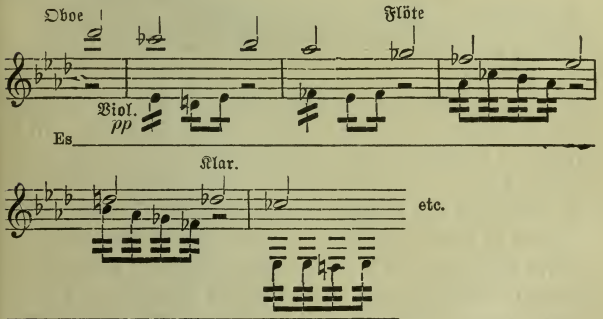
Nach Beethovenscher Tradition erwartet man jetzt die sogenannte Durchführung des Satzes, eine Auseinandersetzung über die in der Themengruppe aufgestellten Gedanken. Brahms giebt sie nicht, sondern schreitet sofort zur sogenannten Reprise d. i. zur Wiederholung der Themengruppe. Doch ist diese Wiederholung keineswegs mechanisch und wörtlich, sondern bedeutungsvoll variiert. Die Hauptabweichungen dieser Wiederholungen richten sich darauf, der außer Fassung geratenen Stimmung wieder Halt zu geben. Alle diejenigen thematischen Elemente, die zu diesem Zweck sich eignen, werden hervorgehoben, entwickelt und ausgenützt. Zuerst dient die 2. Periode des Themas a) hierzu. Ihre frühere Gestalt:



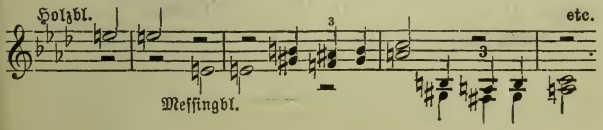
ist jetzt umgewandelt in



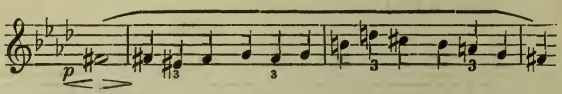
ins Kirchliche gezogen. So wird sie die Grundlage eines Abschnitts, der in seinem choralartigen Charakter stark an die Durchführung des ersten Satzes der C moll-Symphonie von Brahms erinnert. Den frommen Gesang dieser Episode umtobt der Vordersatz des Themas a) mit seinen erregten Motiven, aber pp und in Pausen stockend, also wie auf der Flucht, wie aus der Ferne, z. B.:



Später wird der Hauptträger dieses Prozesses Thema b), aber gewissermaßen in verdoppelter Größe und Macht. Jedes Glied dieses Themas nämlich wird zweimal hingestellt:



Die Hauptklangwirkungen dieser Symphonie, ihr physischer Höhepunkt, liegen in diesem Abschnitt, an der Stelle, wo dem Thema der Bläser die Violinen fanatische Figuren entgegenstellen. Thema c) verläuft dann wie im ersten Teil, ebenso das eigentlich zweite Thema, das Thema des Siegs und der Hoffnung und die zu ihm gehörige Gruppe, nur in anderer Tonart (F statt C). Wieder an der Stelle angekommen, wo Fagott und Horn das erste Motiv aus a) einsetzen, nimmt die Musik eine außerordentlich schöne Wendung. Der entschiedne Einspruch hat jetzt viel tiefer gewirkt, die Brandung ist gebrochen. Wohl kommt Thema a) jetzt ebenfalls als Antwort wieder, aber nicht die Violinen bringen es, sondern die Bratschen (col Sordino) und in den geschmeidigen Triolen des Siegesthemas; es spricht seine Unterwerfung aus:



Damit hat der Anhang des Schlußsatzes, die sogenannte Coda, sein in der Eingebung bedeutendster, tief eindringlicher Teil begonnen. Die Komposition lenkt mit dem immer ruhiger werdenden Thema a) nach F dur und in ein sostenuto über, dem die Schönheit des Regenbogenhimmels eigen ist. Die düstern Themen a) und b) strahlen jetzt Ruhe und Frieden aus und erinnern noch einmal an die erhabensten Augenblicke des Andante. Wie eine verklärte Gestalt erscheint in den Endtakten das Hauptmotto und an seiner Hand mit ihm versöhnt, das herrische Thema des ersten Satzes. Brahms hat mit dieser Schlußwendung seiner F dur-Symphonie vereinzelte Vorbilder früherer Zeit (Beethoven, Spohr) ursprünglich aufgenommen und übertroffen und eines der herrlichsten Denkmäler seines Wesens und Könnens späteren Zeiten zum Nutzen und zur Erbauung hinterlassen.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

01. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
02. (26) —— Matthäus-Passion.
04. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
15. (123) **Berlioz**, Requiem.
41. (31) **Händel**, Messias.
41c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
09. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

. **Abteilung: Symphonie und Suite.**

3. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

. **Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke:** Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

. **Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.**

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). 20 ₰. — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie, C m. (520. — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).
Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie. Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).

(Wird fortgesetzt.)

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). — Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Engl. Ausg. (541a). 20 ₰.
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Faust-Symphoni (510). — Klavierkonzert, Es dur (593) — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulu (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (542). — Symphoni Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. 4 A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphoni Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39 Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade un Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522).
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592 — Manfredmusik (540). — Paradie und Peri (523). — Scenen aus Goeth Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524 — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Sym phonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563
Tinel, Franziskus (530).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556 — 5. Symphonie, E m. (557). — Sym phonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561).
Wagner, Ouverture z. Tannhäuser (582

Weingartner, König Lear (herausgegeben vom Komponisten) (601).
—— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten) (602).
Tinel, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter) (603).
—— Mohnblumen (herausgegeben von Hans Hofmann) (604).
Volbach, Es waren zwei Königskinder (herausgegeben von W. Rabl) (605).
Wagner, Das Liebesmahl der Apostel (herausgegeben von A. Mielke) (606).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

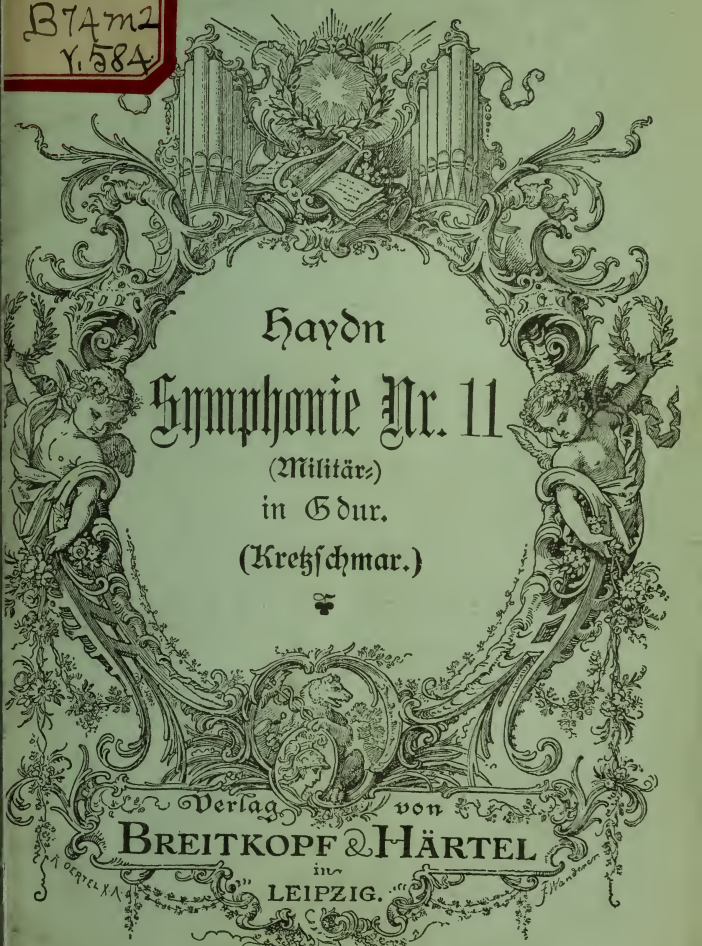
Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

(IV. 904.) Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 584.

780.8
B74m2
v.584

Kleiner Konzertführer.



Haydn
Symphonie Nr. 11
(Militär-)
in Gdur.
(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Dear Bldg. 23-24 W. 38th St.

Haydn, Symphonie Nr. 11 in G dur.

Inhalt.

Adagio ed Allegro. — Allegretto. — Menuetto. — Presto.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 2 ℳ, Orchesterstimmen, 20 Hefte je 30 ₰.

Bearbeitungen:

Für Klavier 2hdg. (V.-A.) 1 ℳ, 4hdg. (V.-A.) 1 ℳ.

Militärsymphonie

von

J. Haydn.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

180.8
B74m2
v.584

Militärsymphonie.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Joseph Haydn ist der Vater der neuen Symphonie. Die italienische Opernsymphonie war kaum mehr als eine flüchtige Festmusik und auch die in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur Selbständigkeit gelangte Konzertsymphonie erhob sich zunächst noch nicht weit über diese Stufe. Erst Joseph Haydn brachte die Symphonie auf die volle Höhe der Tonkunst und des Geisteslebens der Zeit, gleichzeitig aber popularisierte er sie. Volkstümlich in den Ideen, aristokratisch in deren Entwickelung wurden die Haydnschen Werke allen Ständen und allen Bildungsgraden gerecht. Durch sie kam die Symphonie an die Spitze der Instrumentalmusik, die Musik Deutschlands zur Herrschaft über die der anderen Länder.

Der eine Hauptteil von Haydns Neuerungen betraf die Thematik. Er wählte für seine Symphoniesätze leichte, allgemein verständliche Grundgedanken, vorwiegend optimistische, freundliche, fröhliche, behagliche und beschauliche Stimmungen und Phantasien; er tränkte die Symphonie mit Suitengeist. Einen ähnlichen Weg hatte in der Symphonie schon die Wiener Schule, der wir den Menuett als vierten Satz zu danken haben, im Liede die Berliner Schule eingeschlagen. Er entsprach dem Zug zur Natürlichkeit und Einfachheit, den Rousseau predigte, den die Idylliker in Dichtkunst und Malerei allenthalben zum Ausdruck zu bringen suchten. Haydn wurde auf ihn durch seine angeborene Schlichtheit, durch Abstammung und Erziehung noch besonders hingewiesen.

Der andere Hauptteil von Haydns Reformen in der Symphonie liegt in der Arbeit, in der Ausführung der Grund-

gedanken. Hier führte er das Prinzip der sogenannten motivischen Entwickelung mit außerordentlicher Bestimmtheit und mit einer ganz eigenen Virtuosität durch. Diese Kunst war im virtuosen Konzert zu Hause, sie hatte namentlich in den Konzerten S. Bachs ihre höchste Blüte erreicht und war durch dessen Sohn Philipp Emanuel Bach in die Klaviersonate und in die Phantasie und auf diesem Umweg zur Kenntnis Haydns gekommen. Haydn verpflanzte sie als der Erste in die Symphonie und handhabte sie da mit einer Beweglichkeit des Geistes, die bis heute noch von keinem anderen Musiker übertroffen worden ist. Mit Vorliebe entnimmt er seinen Themen kleine unscheinbare Motive und gestaltet aus ihnen im fortwährenden Wechsel neue überraschende Bilder, Bilder von einem Empfindungsgehalt und einer Phantasieweite, die der Zuhörer bei der ersten Begegnung mit den vollständigen Themen nicht ahnt. Nicht bloß Witz und Humor entwickelt er bei diesem motivischen Spiel, sondern auch Tiefe und Leidenschaft. Namentlich die Durchführungsteile der großen Ecksätze sind durch diese Kunst zu einer ganz neuen Bedeutung gekommen; formell und geistig beträchtlich erweitert, spiegeln sie nicht bloß Haydns reiches Wesen ab, sondern sie geben auch den Geist des ancien régime in einer inneren Treue wieder, die die anderen Künste jener Periode nicht erreichen. So sind Haydns Symphonien Gesellschaftsmusik im doppelten, im höchsten und weitesten Sinne, Denkmäler einer vergangenen bedeutenden Zeit und zugleich Prachtstücke ewiger, immer neu erfrischender und erfreuender Kunst.

Haydn hat als Symphoniker eine sehr lange Entwickelung durchgemacht, und das System, mit dem er in der heutigen Musikwelt fortlebt, ist erst sehr spät zum Abschluß gekommen. Von den hundertfünfzig und etlichen Symphonien, die er geschrieben, fällt die früheste Gruppe, aus der allgemeiner nur die „Abschiedssymphonie“ bekannt ist, auf Programmmusik und Romantik; die Arbeit in ihnen ist oberflächlich. Nach dem Welterfolg seines »Stabat Mater« ändert er zum ersten Male die Richtung. Die zahlreichen Pariser Symphonien, die die Hauptmasse

der zweiten Gruppe bilden, sind in den Gedanken subjektiv, zum Teil persönliche Lebens- und Augenblicksbilder, aber sie entwickeln sich mit größerer Kunst und Hingabe. Als die klassischen Vertreter des eigentlichen Haydnschen Stils gelten die sogenannten zwölf englischen Symphonien, die Haydn für die von ihm geleiteten Konzerte in Hannover Square Room zu London, in den Jahren 1791 und 1794 — jeden Monat eine*) — komponierte. Während von den Pariser und den früheren Symphonien nur ganz wenige und erst seit kurzem in guten Partituren vorliegen**) und die überwiegende Mehrzahl aus Klavierauszügen, gedruckten oder handschriftlichen Stimmen studiert werden muß, besitzen wir von diesen berühmten Londoner Symphonien seit langem die vortreffliche Breitkopfsche Partiturausgabe.

Unter diesen Londoner Symphonien ist die sogenannte „Militärsymphonie" eine der bekanntesten. Sie steht, wie die Oxfordsymphonie, wie die „Symphonie mit dem Paukenschlag", (Surprise) ebenfalls in G dur, hat in der Breitkopfschen Ausgabe die Nummer 11, in Pohls thematischem Verzeichnis***) die zwölfte Stelle. Sie muß sofort in London außerordentlich beliebt geworden sein: vom 12. Mai 1794 bis zum 1. Juni des folgenden Jahres lassen sich bei Pohl (a. a. O.) sechs Aufführungen nachweisen; da das Programmmaterial aber unvollständig ist, dürfen wir annehmen, daß diese Zahl hinter der Wirklichkeit zurückbleibt. Sie wird außer in den Salomonkonzerten in Wohlthätigkeitsvorstellungen, auf Virtuosenabenden gespielt, Haydn selbst setzte sie auf das Programm seines letzten Benefizkonzertes. Diese Bevorzugung beruht auf äußeren und inneren Gründen. Einmal reizt sie durch die Instrumentierung, durch die Verwendung der sogenannten „türkischen Musik",

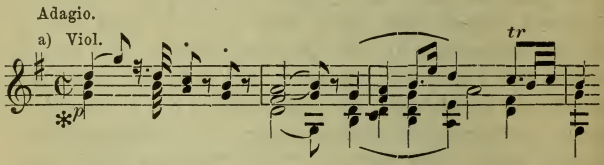
*) Griesinger, G. A., Biographische Notizen über J. Haydn (1810), S. 116.

**) Die alte Partiturausgabe von Leduc, 26 Stücke enthaltend, ist nicht zu brauchen.

***) C. F. Pohl: Mozart und Haydn in London, II, S. 266.

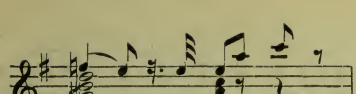
Triangel, Becken, große Trommel im zweiten und letzten Satz; hierauf ist der Beiname „Militärsymphonie", den ihr die Engländer schnell gaben, in erster Linie zurückzuführen. Zweitens aber ist sie eine der temperamentvollsten unter den Londoner Symphonien; mehr als in anderen durchbricht Haydn in ihr den anmutigen und heiteren Grundton mit plötzlichen Regungen des Ernstes und tiefer Leidenschaftlichkeit. Durch diesen romantischen Zug weist sie ebenso sehr in Haydns frühere Periode zurück, als in die durch Beethoven vertretene Zeit voraus. Sie gehört, wie Cherubinis „Wasserträger", wie Beethovens „Fidelio", zu den musikalischen Kunstwerken, aus denen man die Nähe der großen Revolution merkt; in den Tagen, wo sie entstand, war London mit französischen Emigranten gefüllt.

Ihr erster Satz (Adagio ed Allegro, 𝐂 und 𝐂, Gdur, Besetzung: Streichorchester, Flöten, Oboen, Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken) beginnt mit einer langsamen Einleitung. Sie unterscheidet sich von der Mehrzahl derartiger Sätze dadurch, daß sie nicht Pathos und Feierlichkeit, sondern ausgesprochenste Friedenstöne an die Spitze setzt:

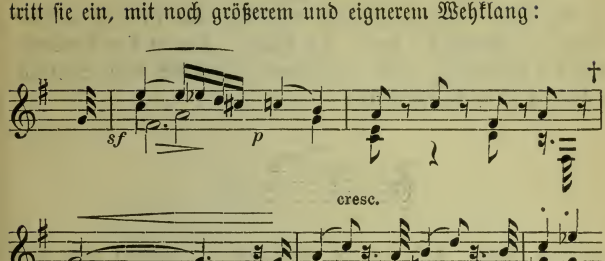


Aus dieser Periode wird durch einfache Wiederholung ein einfaches achttaktiges Lied mit Schluß auf der Oberdominante. Nun kommt aber eine Fortsetzung mit Zeichen erregten Gemütes: Mit markierter Dissonanz

*) Das vorgezeichnete C der Partitur beruht auf einem Schreibfehler.

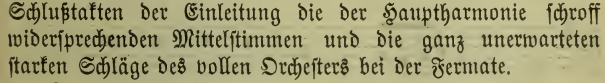


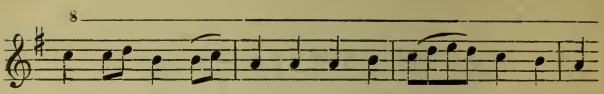
tritt sie ein, mit noch größerem und eignerem Wehklang:



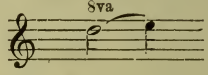
geht sie zu Ende, an der Stelle (+), wo die Wiederholung von a) erwartet wird, spricht sie plötzlich in der leidenschaftlichen Weise einer erschütterten Seele. Wir wissen nun, was wir in der Symphonie zu erwarten haben; mit den Vorwürfen angenehmer geistreicher Gesellschaftsmusik wird sich Haydn diesmal nicht begnügen, es schweben ihm Bilder vor wie sie Schiller im „Tell" ausgeführt hat. Zwar lenkt er von dem wilden Ausbruch trüber Stimmung schnell zur Ruhe und Fassung über, aber daß es im Inneren noch kämpft, verraten in den folgenden Schlußtakten der Einleitung die der Haupttharmonie schroff widersprechenden Mittelstimmen und die ganz unerwarteten starken Schläge des vollen Orchesters bei der Fermate.

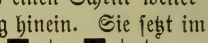
Der eigentliche Hauptsatz, das Allegro, bringt das Hauptthema:



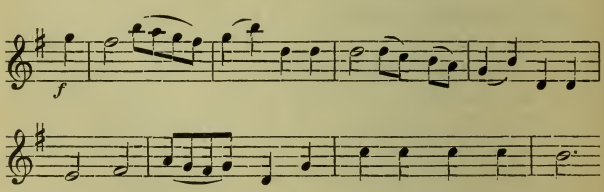


in der Flöte, von zwei Oboen begleitet, als Trio in höchster Lage, im Klang der Ferne, der Vision. Daß es den Friedenston der Einleitung wieder aufnimmt, läßt sich auch äußerlich erkennen, sein Hauptmotiv:



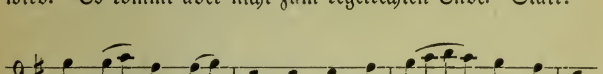
ist dem zweiten Takt von a) entnommen. Haydn geht aber mit ihm gleich noch einen Schritt weiter in eine ausgesprochen fröhliche Stimmung hinein. Sie setzt im fünften Takt mit dem Rhythmus:  ein, der später im Satz zur

größten Bedeutung gelangen wird. Zunächst wiederholt der Violinenchor das Hauptthema mit einem Vollschluß in G dur, und ihm bestätigt jetzt das volle Orchester die Zustimmung mit einem Seitensatz, dessen Anfang:



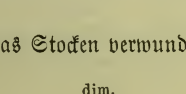
ganz in Freude getaucht ist, das Ende jubiliert. Auffälliger Weise schließt es nicht im reinen A dur, zu dem es in langen Gängen ausholt, sondern mischt die Septime g, ein Moment des Bedenkens, der leichten Verwirrung mit ein. Da führt die Flöte mit einem sehr vielsagenden Soloeinsatz, einem lang gehaltenen

a, bei dem man an Wagners „Rienzi"-Ouverture, an berühmte Stellen Bellinis, Glucks denken kann, zu b), zum Hauptthema zurück, das jetzt in D dur, der Oberdominante, vorgetragen wird. Es kommt aber nicht zum regelrechten Ende. Statt:

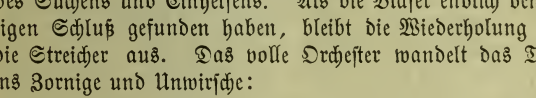


hören wir:

Die Violinen, über das Stocken verwundert, fragen:

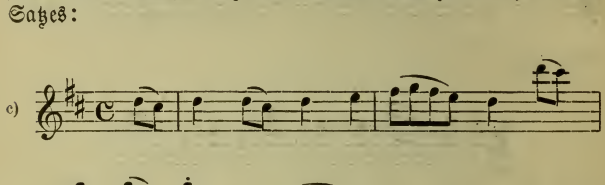


und über dieses Motiv entwickelt sich eine allerliebste Periode des Suchens und Einhelfens. Als die Bläser endlich den richtigen Schluß gefunden haben, bleibt die Wiederholung durch die Streicher aus. Das volle Orchester wandelt das Thema ins Zornige und Unwirsche:



bricht aber ebenfalls sehr bald mit | ♩ 𝄽 ♩ 𝄽 | ab. Entweder müssen jetzt Flöten und Oboen das Hauptthema b) noch einmal in D dur anfangen und durchspielen, wie es sich gehört oder

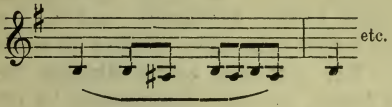
aber das Tutti muß einen neuen Gedanken aufstellen und zwar einen, der zum Hauptthema im Gegensatz stehen, pathetisch sein wird. Aber an Überraschungen unerschöpflich, wie Haydn in dieser Symphonie ist, läßt er die geballte Faust sinken und beginnt zu streicheln und zu scherzen. Das Orchester spielt zwei Takte, die gerade klingen, als wenn eine Guitarre präludiert, und so eingeleitet, kommt das zweite Thema des Satzes:



Es ist eine Melodie, die den Titel „Militärsymphonie" mit begründet haben mag, sie paßt ganz gut zu den flotten Schritten einer Infanteriekolonne und stammt mit dem späteren berühmten Radetzkymarsch aus derselben Quelle österreichischer Volksmusik, aus der gelegentlich auch Mozart und andere Wiener Symphoniker bis auf Schubert und Bruckner schöpften. Sie ist zunächst ganz leichter Sinn und Behagen, Haydn entlockt ihr aber auch andere Seiten des Ausdrucks. Wundervoll großartig und schwungvoll klingt sie zunächst aus den Bässen. Da kommt ein Ton des Triumphs in die Musik, als könnten die Schatten, die über der Einleitung des Satzes lagen, niemals wiederkehren. Damit schließt die Themengruppe.

Anders in der Durchführung. Sie wird schon merkwürdig eingeleitet, nämlich durch eine lange Generalpause. Dann beginnt das Marschthema c), aber in einer ganz entlegenen Tonart: in B dur und zwar piano. Haydn hält nun zwar an ihm fest, aber er bringt es in gedrückte und erregte Stimmungen,

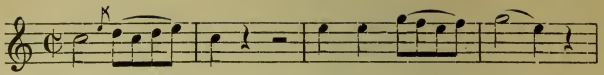
im fragenden, im ringenden und trotzenden Sinne. Den letzteren prägen zwei großartige Unisonostellen aus. Bei der zweiten wird das Motiv zu einer langen wütenden Figur auf:



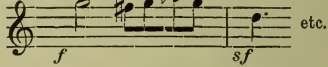
Es ist die Stelle, nach der das Hauptthema zu einem Dialog zwischen Bläsern und Streichern aufgenommen wird. Die Musik wendet sich aber gleich wieder zum Thema c) zurück; es wächst noch einmal in drohenden, dunklen Farben groß auf und nimmt dann verklingend einen elegischen Abschied, unmittelbar vom Hauptthema und der Reprise gefolgt.

Diese Reprise, der dritte Teil des Satzes, weicht außerordentlich vom gewöhnlichen Brauch in der Behandlung des Hauptthemas ab. Das Gebiet, das ihm nach der Themengruppe gehören würde, ist auf zwei Perioden zusammengedrängt, der Übergangsabschnitt, der sich an ihn dort anfügte, in eine ganz andere Umgebung versetzt. Das ganze Interesse dieses Teils heftet sich ans zweite Thema c); in den Baß gesetzt und im stolzen Charakter schließt es den Satz.

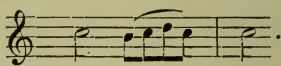
Der zweite Satz der Symphonie (Allegretto, ¢, C dur, Besetzung: außer den im ersten Satz verwendeten Instrumenten noch Klarinetten, Triangolo, Piatti, Tambour grande) hat zu der Benennung dieser G dur-Symphonie wohl den stärksten Anhalt geboten. Nicht bloß Triangel, Becken und große Trommel sind militärisch darin, sondern das ganze reiche Tonbild, das Haydn hier ausbreitet, hat einen kriegerischen Charakter. Musikalisch entwickelt es sich auf Grund einer Romanzenmelodie, deren französisches Original Haydn schon in der Pariser Symphonie »la Reine« und da unverändert benutzt hat. Aus dem Thema:



gestaltet sich ein dreiteiliges Lied, dessen einzelne Glieder sehr reichlich wiederholt werden. Es ist eine Art Abschiedsstimmung in der freundlich sinnigen Marschweise, und die beiden Chöre des Orchesters werden nicht müde, einander die traulichen Sätze zuzusingen. Da, nach dem zweiten Abschluß, kommt aber plötzlich das Thema, von allen Instrumenten im forte gespielt und begleitet und es kommt in Moll. Das ist die einzige wirkliche Variation, die es im Satze erfährt, aber sie prägt sich tief ein, sie wird zum Mittelpunkt des Tonbildes; es ist sein Hauptteil, derjenige, der mit dem Gesamtplan der Symphonie, mit der Einleitung des ersten Satzes zumal, am engsten zusammenhängt. Wieder so plötzlich wie dort, ziehen hier die großen Schatten auf, die Stimmung wird tief ernst, sie streift die Trauer: „Heute rot — morgen tot!" Für Haydns Kunst, mit kleinen Änderungen große Wirkungen herbeizuführen, ist dieser Mollsatz ein Hauptbeispiel. Besonders tritt in ihm die Unisonostelle:



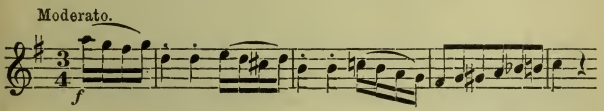
und der ihm folgende Abschnitt hervor. Im letzteren bricht sich die Erregung an dem in den Stimmen festliegenden Motiv:



Als nach dieser Mollvariation die Wiederholung des Dur-Satzes begonnen hat, wird die Szene mehr und mehr abendlich: der Mittelteil des Liedes bleibt weg, einzelne Gruppen, da

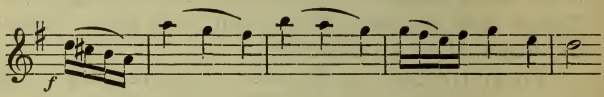
bei dem Fagottsolo z. B., marschieren wohl schon ab, die Unterdominante tritt mehr und mehr hervor, es wird dunkler und dunkler, die Romanze verklingt. Das Stück scheint aus zu sein. Da kommt aber ein Anhang, der keinen Zweifel darüber läßt, daß Haydn mit dieser Symphonie wieder auf seinen alten Weg als Programmmusiker eingelenkt ist. Es ertönt plötzlich ein tiefes Trompetensignal und Paukenwirbel, einige schwergestimmte Accorde des vollen Orchesters beantworten sie. Die Romanzenmelodie klingt nochmals in Bruchstücken an, die militärischen Signale, nun von allen Seiten gehört, vom vollen Orchester vorgetragen, bilden die Schlußtakte.

Der dritte Satz, ein Menuetto (Moderato, G dur, Besetzung wie im ersten Satz), weist schon durch die Tempobezeichnung darauf hin, daß er ein besonderes Exemplar seiner Gattung sein will. In der Regel schreibt bei diesen Sätzen Haydn gar nichts vor, oder er setzt Allegretto, auch wohl Allegro dahin, nähert sich dem späteren Scherzo. Mit dem Moderato verhält sich's hier ganz ähnlich wie mit dem Tempo di Minuetto in Beethovens 8. Symphonie. Es soll ein Menuett ganz im alten Stil sein, ein Menuett wie in der Bachschen Hmoll-Suite, wie in der „Singenden Muse" des Sperontes, ein Reigen in graziösester Bedächtigkeit, in altfranzösischer Zierlichkeit mit sehr viel Verbeugungen und Ruhepausen. Deshalb kommt auch der gewöhnliche Auftakt als Figur, wozu sonst nicht Zeit bleibt, und das Thema rückt nur langsam von der Stelle.

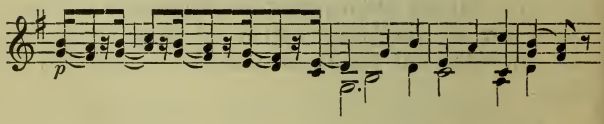


Auffällig ist das etwas massige Accompagnement der Tanzmelodie; bei der Wiederholung erst kommt sie in duftiger Färbung, in dem ihr natürlichen Piano. Dabei thut sich

das Cello, vom Baß getrennt, mit selbständigen Figuren hervor. Die zweite Klausel, oder der Nebensatz, ist wie gewöhnlich eine Art Durchführung des Hauptsatzes, legt das wichtigste Motiv des Themas viel in die Mittelstimmen, in die Bässe und schweift in Phantasie und Stimmung, so wie es später Chopin und Schumann bei ähnlichen Aufgaben ziemlich regelmäßig thun, etwas von der Tanzszene ab; einmal singt sie sehr innig:

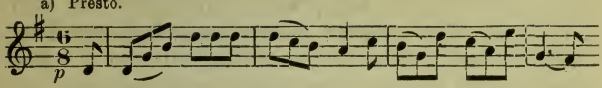


ein andermal fällt sie — vor der Wiederkehr des Hauptsatzes — mit erster Violine und Flöten in Oktaven ins Träumerische, fast als ob Erinnerungen an den zweiten Satz und an den Abschied, der da genommen wurde, auftauchten. Eine vollendete Leistung im alten Suitenstil ist das Trio dieses Menuetts. Ohne die Tonart zu ändern hat hier Haydn doch in eine ganz andere Welt eingeführt. Wie klingt das mit den einfachen neuen Motiven:



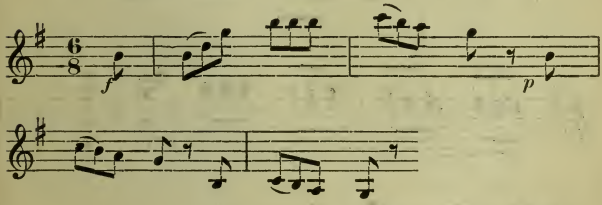
nach dem Ceremoniell auf einmal herzlich und intim! So spricht das innere Glück. Doch kommt in der Mitte, aus demselben liebenswürdigen Motiv entwickelt, eine ziemlich finstere, herrische Stelle; im lauten Moll ein Unisono der einen Orchesterpartei, in das Trompeten, Hörner, Pauken, erste Violinen und Flöten einen liegenden Ton hineinschmettern. Gerade im schönsten Moment diese Störung aus der großen Welt!

Das Finale (Presto, $^6/_8$, Gdur; Besetzung wie im zweiten Satz) hat ein Hauptthema:



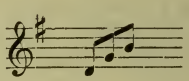
das nur leichten Scherz und Tändelei zu versprechen scheint. Haydn hat ihm jedoch viel mehr abgewonnen, der Satz ist ein sehr bewegtes Seelenbild geworden, in dem die Abschnitte des tiefen Ernstes und der düsteren Spannung einen breiten Raum einnehmen. Generalpausen, energische Ausweichungen, Stocken und Aufraffen sind die äußeren Merkmale seines zuweilen dem Dämonischen nahen Charakters. Die Form, in der der Satz geführt wird, mischt den Gang der Sonate mit Gebräuchen des Rondos.

Gleich nach dem ersten Abschluß des Themas a) kommen wir vor die erste der vielen Stellen der Unentschlossenheit, der halben Verwirrung und Ratlosigkeit, die dem Finale eigen sind. Sie lautet im Eingang:

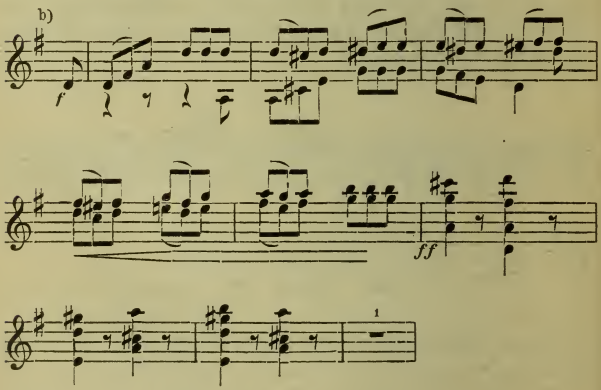


bricht also mitten im Flusse das Thema ab, stutzt an der lustigen Wendung und giebt sie im dumpfen, unheimlichen Echo. Die nächste Fortsetzung befremdet aber noch mehr, da sie den Vorgang in ganz entlegene Tonart überträgt. Wie in der Einleitung und im Allegro des achten Satzes zeichnet also Haydn

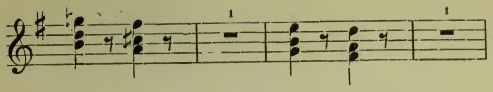
eine fröhliche Grundstimmung von trüben Empfindungen bestritten, und zwar treten diese pessimistischen Elemente plötzlich, fieberhaft auf. Hier, beim ersten Mal, verschwinden sie auch schnell und führen nur dazu, daß die Fröhlichkeit noch stärker betont wird. Dies geschieht in einer langen Reihe von Durchführungen und Umbildungen der ersten Hälfte von a). Nachahmungen des Themas zwischen Ober- und Unterstimmen sind darunter, Gänge, denen bloß die drei Noten:



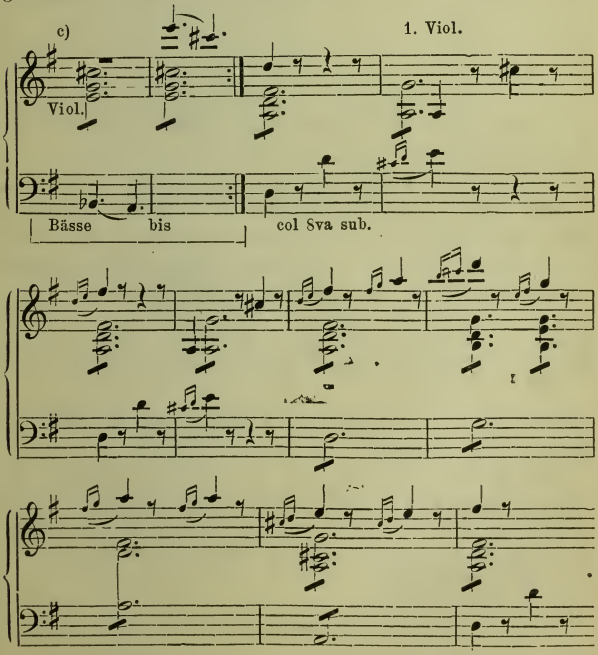
zu Grunde liegen. Ein einziges Mal, nach einer Generalpause, setzt das Thema pp in seiner Originalgestalt ein und wird vollständig vorübergeführt. Es kommt dann zum zweiten Mal vermittelst eines streitbaren Anlaufs:



zu einer der im Satze wichtigen Generalpausen. Als es nach Stille und Spannung weitergeht, hören wir:

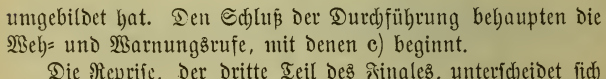


Die energischen Viertelrhythmen, in denen die mit b) gegebenen Imitationen des Hauptthemas endeten, sollen, wie man hieraus sieht, mehr als eine bloß gelegentliche, zufällige Wendung bedeuten. Sie bedeuten einen Einspruch gegen die arglose Fröhlichkeit, die das Finale in seinem Hauptthema a) aufstellte, und sie sprechen von jetzt ab in der Entwickelung des Satzes mächtig mit. Haydn bildet aus ihnen das zweite Thema seines Finales:



Es fängt drohend und finster an, aber schnell wird ihm die heitere Seite im Dialog der Bässe und Violinen abgewonnen, und als es sofort zum zweiten Male kommt, werfen die Holzbläser in seinen kargen Ton fröhlich bewegte Gänge hinein. In den festlich lauten Schluß der Themagruppe, der sehr bald erfolgt, fällt nur noch ein leichter Schatten mit der Ausweichung nach B dur hinein.

Zur vollen Bedeutung kommt das zweite Thema erst im Mittelteil des Finales, in der sogenannten Durchführung! Sie fängt sehr beklommen an als Wiederholung des Abschnittes, der der unter b) verzeichneten Stelle folgt. In das stille Tasten der Violinen und die Generalpausen fährt aber wie das leibhaftige Entsetzen ein wildes Paukensolo und ein Aufschrei des ganzen Orchesters ff herein. Es ist wohl die aufregendste Stelle der ganzen Symphonie, die Stimme der Grausamkeit und des Unglücks! Das Hauptthema a) kommt nun in Moll (D moll), stockt aber sogleich wieder erst in einer Fermate, dann an den Einspruchsrhythmen von b). Das zweite Thema nimmt von da ab die Herrschaft, nur ein einziges Mal noch vom Hauptthema a) wild, aber vergeblich — es setzt in E dur ein und schlägt sofort nach E moll um — bestritten, und entfaltet den ganzen Ernst, der in ihm liegt. Besonders tritt von dieser Seite der Abschnitt hervor, in dem es Haydn in die Form:



umgebildet hat. Den Schluß der Durchführung behaupten die Weh- und Warnungsrufe, mit denen c) beginnt.

Die Reprise, der dritte Teil des Finales, unterscheidet sich von der Themengruppe geistig dadurch, daß er, von der Durchführung beeinflußt, reicher an ernsten, ja frommen Wendungen ist. Erst in dem kurzen Anhang erhält die Fröhlichkeit das Wort ganz unbestritten.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
[illegible]41. (31) **Händel**, Messias.
[illegible]41c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514 —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
583. —— 3. Symphonie, F dur.
585. —— 4. Symphonie, E moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvorák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.
529. —— Samson.

Nr.
541. **Händel**, Messias. Siehe Konzertführ. mit Text.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Sympth. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
584. —— Symph. Nr. 11, G. (Militär.)
586. —— Symphonie Nr. 12, B.
587. —— Symphonie Nr. 16, G. (Oxford.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550 **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende v. d. heil. Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— Symphonie Nr. 3, A m
575. —— Symphonie Nr. 4, A.
512. **Mozart**, Requiem.
579. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572 —— Symphonie Nr. 40, G m.
573 —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazad und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter)
604. —— Mohnblumen (bearbeitet von Hans Hofmann).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

781.8
B74m2
v.585

Kleiner Konzertführer.

Brahms
Symphonie Nr. 4
in Emoll.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Brahms, Vierte Symphonie in E moll.

Inhalt.

Allegro non troppo. — Andante moderato. — Allegro giocoso. — Allegro energico e passionato.

Breitkopf & Härtels Lager für Konzertmaterial:

Partitur 30 ℳ,
Orchesterstimmen 36 ℳ,
Violine I, II, Viola je 3 ℳ, Violoncell 2½ ℳ, Baß 2 ℳ.

Symphonie Nr. 4

von

Johannes Brahms.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

780.8
B74m2
1585

Symphonie Nr. 4.

Originalverlag von N. Simrock in Berlin.

Unter den drei Hauptgruppen, die die Symphoniker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden, — die Nationalen, die Programmmusiker, die Beethovenianer, — hat die dritte, die in Formen und Zielen an die Wiener Klassiker anschließende Gruppe, von jeher die zahlreichste, vor zwei Jahrzehnten auch einen so innerlich bedeutenden Zuwachs erfahren, daß sie wieder in den Mittelpunkt der musikalischen Interessen gelangte. Im Jahre 1876 nämlich trat, seit langem mit großer, auf Grund seiner Orchesterserenaden, seiner Variationen über Haydns Antonius-Choral mit gesteigerter Spannung erwartet, Johannes Brahms an ihre Spitze.

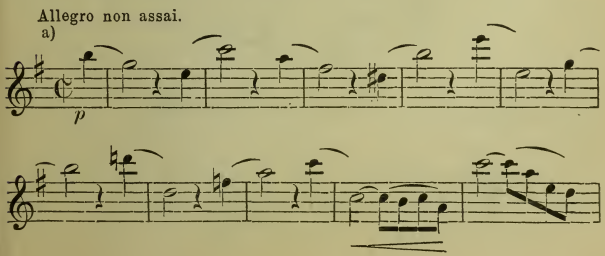
Aus den Kreisen der Romantiker hervorgegangen, vertritt Brahms das bleibende Prinzip der romantischen Richtung: das Prinzip der gemischten Stimmungen und der raschen Bewegung des Empfindungslebens. Aber alle die früheren Vertreter der musikalischen Romantik übertrifft Brahms durch seine in zielbewußter und energischer Entwickelung erworbene Vielseitigkeit, durch die Objektivität, die Strenge und Mannigfaltigkeit des Stils. Brahms ist unter allen Symphonikern unseres Jahrhunderts der bedeutendste Beethovenianer, soweit es sich um Form und Stil handelt; kein Zweiter hat so wie Brahms Beethoven in der Logik und Ökonomie des Satzbaues, in der ununterbrochenen Gediegenheit des Materials und der Arbeit, in dem vornehmen Verzicht auf das Konventionelle erreicht.

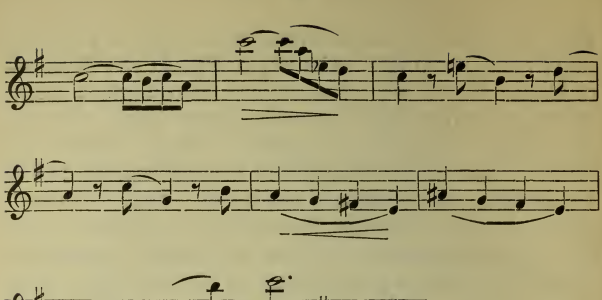
Seine Werke, naturgemäß die vier Symphonien voran, sind deshalb auch nicht durchweg leicht zu verstehen. Am meisten kommt dem Zuhörer die zweite, die D dur-Symphonie, entgegen; sie ist überwiegend freundlich in der Art der anmutigen, in schwärmerischer Jugendzeit geschriebenen Orchesterserenaden des Komponisten gestimmt und die beliebteste geworden. Aber auch sie setzt einen starken, fest geschulten, musikalischen Formenverstand, die Fähigkeit voraus: kleine unscheinbare Motive in den vielfältigsten Umbildungen und Verkleidungen zu verfolgen und wieder zu erkennen. Bei den drei anderen wird die Schwierigkeit des Erfassens durch den Charakter der Brahmsschen Ideen und ihrer Führung vermehrt. Sie sind in Kraft und Tiefsinn getaucht. Wie aus aller Brahmsschen Kunst, selbst aus den anmutigsten Liedern, tritt uns aus ihnen eine vorwiegend ernste Natur entgegen, ein Künstler, der auch die Regungen guter Laune und der Heiterkeit noch streng überwacht und keinen Augenblick die Pflicht, gediegen und gehaltvoll zu sein, vergißt. Mit jedem Jahre wächst ihm die Lust an Goethes Rat „die Form fester anzuspannen"; er sucht immer schwierigere Probleme auf, und dabei werden seine Kompositionen scheinbar immer einfacher. Vom „Gesang der Parzen" ab ist jedes neue Werk in der Verbindung von äußerster Schlichtheit der Gedanken und höchster Kunst im Dichten und Zusammendrängen der Form ein weiterer Fortschritt. Das Größte hierin hat aber Brahms in seiner vierten Symphonie geleistet.

Diese vierte Symphonie (op. 98), die im Jahre 1885 vollendet, aber erst zwei Jahre später, nach den Aufführungen in Meiningen und Wien, veröffentlicht wurde, hebt sich nicht bloß aus der Reihe der Symphonien von Brahms, sondern aus der ganzen zeitgenössischen Symphonieproduktion durch zwei eigene Züge scharf heraus. Erstens ist sie die schwermütigste von allen, zweitens die reichste an altertümlichen Wendungen. Die Schwermut, die nur in wenigen Werken von Brahms ganz fehlt, ist hier Grundstimmung, das archaistische Element aber, das in den vorhergehenden Symphonien sich im Ersatz des

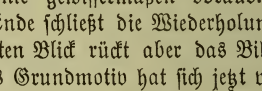
Scherzos durch Ländler- und Menuettformen, sonst nur beiläufig äußert, durchdringt diese vierte bis in Sprache und Grammatik hinein. Ähnlich wie es Freytag und Scheffel gethan haben, weckt hier Brahms Töne und Wendungen wieder auf, die vergangenen Jahrhunderte angehören. Dieser Umstand hat bei einem Künstler wie Brahms eine tiefere Bedeutung und ist der Schlüssel zum Verständnis des Werkes. Diese Symphonie gehört dem Kreis subjektiver Tondichtungen, den Bildern aus dem eigenen Seelenleben, zu dem die übrigen Symphonien dieses Komponisten, wie die meisten der Beethovenscher Schule folgenden Werke zählen, nur halb an; zum großen Teil ist sie versteckte Programmmusik, so wie Mendelssohns A moll-Symphonie, wie Gades C moll-Symphonie. Letzterer nähert sie sich ganz unmittelbar, sie teilt mit ihr den Balladenton der wichtigsten Themen, sie erzählt zuweilen begeistert und lebendig blitzend, vorherrschend wehmütig und ergriffen von alten Zeiten, von dahingesunkenen Geschlechtern. Sie ist ein großes Herbstbild, ein geschichtlich stilisiertes Lied von der Vergänglichkeit, eine Komposition über ein Thema, das die Seele von Brahms so füllte, wie vordem die des alten Bach. Wie es manche Epiker thun, teilt der Komponist seinen Vortrag in Bilder und Betrachtungen, aber in freier Mischung.

Der erste Satz (Allegro non troppo, 𝔠, E moll; Besetzung: Streichorchester, Holzbläser, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken) setzt ohne weiteres mit dem Hauptthema

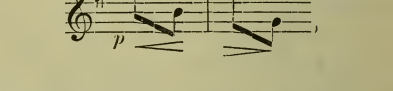




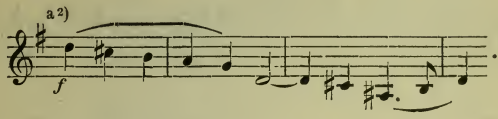
ein. Es ist eine Melodie, die etwas an das Lied „O wüßt ich doch den Weg zurück" erinnert, erst suchend, gedrückt, mühsam durch Pausen, dann rüstiger, an der Stelle, wo das Grundmotiv 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 sich in ♪ | ♩ wandelt, sogar heiter bewegt hinschreitet und gehoben, im Aufschwung, wenn auch mit einem schmerzlichen Accent, endet. In diesem Gang zeichnet sie den Verlauf der ganzen Symphonie gewissermaßen voraus. Sofort an das hier mitgeteilte Ende schließt die Wiederholung des Themas an. Bei diesem zweiten Blick rückt aber das Bild näher und wird lebendiger. Das Grundmotiv hat sich jetzt vervielfältigt in:



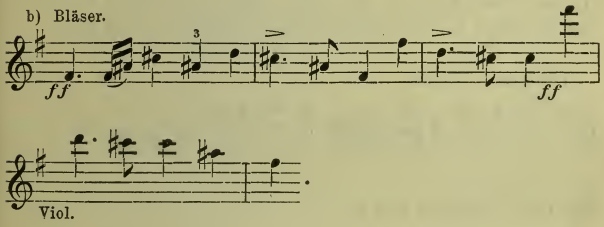
die Holzbläser greifen mit der wandernden Figur



eifrig in die Darstellung ein, heller leuchten die Farben, der Nebelschleier fällt, klar schaut der Dichter in der Zeiten Tiefe und spricht ein Wort ergriffenen Staunens



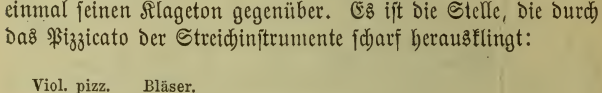
Ein neues Gesicht belohnt seine Hingabe:



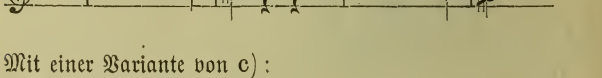
Es ist das zweite Thema des Satzes, der erste Fall, wo wir es mit einer Wendung zur musikalischen Sprache alter Zeiten zu thun haben. In dem d, der Schlußnote des ersten Taktes und der zu ihm gehörigen Harmonie liegt sie vor allem. Zugleich ist aber dieses Thema derjenige unter allen musikalischen Einfällen der Symphonie, an dem die Phantasie des Komponisten am festesten hält. Es kehrt im zweiten und dritten Satz, jetzt offen, jetzt heimlich, wieder. Bald kräftig und gebietend, bald kosend und zärtlich, neckisch oder wild stürmisch, bald fern, bald nah, bald eilig, bald ruhiger — meistens kommt es überraschend, immer aber willkommen. Vor seinen munteren Schritten flieht die Wehmut, mit ihm lebt die Herrlichkeit, die Freude und Kraft alter Ritterzeiten dramatisch auf. Kaum hat sich dieses romantische Ritterthema gezeigt, so begrüßt und

glossiert es der Tondichter schon mit einer der innigsten und wärmsten Melodien des ersten Satzes:

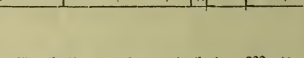
Sie wird wieder von dem Ritterthema abgelöst, das von nun an den ganzen Teil des ersten Satzes, die sogenannte Themengruppe beherrscht. Nur versuchsweise stellt ihm das Hauptthema einmal seinen Klageton gegenüber. Es ist die Stelle, die durch das Pizzicato der Streichinstrumente scharf herausklingt:



Mit einer Variante von c):

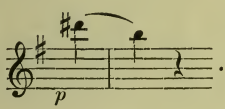


wird abgelenkt. Es lassen sich tändelnde Motive hören



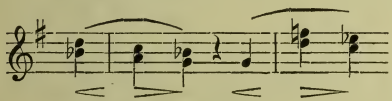
wie sie Brahms seit seiner Wiener Zeit gern zum Ausdruck inneren stillen Glücks benutzt. Auf ihnen schlummert die Musik ein. Das Ritterthema erscheint jetzt wie in einem Traumgesicht, von den Trompeten pp nur rhythmisch angespielt. Die Pauke

wirbelt leise, durch die Violinen huschen schattenhafte Accordfiguren. Dann wird es deutlicher in den Holzbläsern sichtbar, und plötzlich steht es dann in voller Tageshelle und Energie wieder da und bleibt bis zum Schluß der Themengruppe, der groß und laut in H dur ausholt. Nur der Schlußaccord kommt nicht wie man erwartet. Mitten in der Kadenz stockt es, dem E dur-Accord und dem Fisdur-Accord folgen Generalpausen. Der H dur-Accord aber setzt piano und mit dem wehmütigen Motive des Hauptthemas ein:

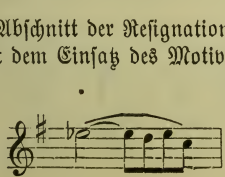


Damit sind wir in den zweiten Teil des Satzes, in die Durchführung, eingetreten. Sie ist der Auseinandersetzung zwischen den träumenden und den freudigen Ideen der Themengruppe gewidmet und zerfällt in drei Abschnitte.

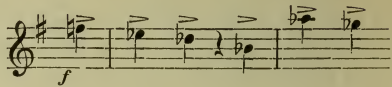
Im ersten herrscht das Hauptthema. Es tritt zuerst in E moll und in der Originalform ein, dann wird sein Klagemotiv in einer Variante:



entwickelt. Dieser Abschnitt der Resignation erhält einen erregteren Charakter mit dem Einsatz des Motivs

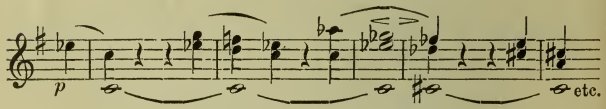


(aus dem 9. Takt des Hauptthemas) und endet als Kampfbild: das Klagemotiv des Hauptthemas wird zu:

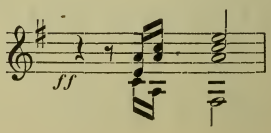


und über diese neue Variante führen die Violinen erst mit den Bratschen, dann die Bratschen mit den Bässen einen sehr zornigen Kanon durch. Der letzte Ton wird ihm abgeschnitten. Im Trugschluß (Gdur statt Hmoll) und pp setzt das Ritterthema und damit der zweite Abschnitt der Durchführung, der von ihm beherrscht wird, ein.

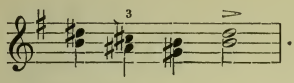
Allerdings kommt das Thema nicht zur rechten Ruhe in diesem Abschnitt. Es springt verlegen von Gdur nach Fmoll, von da sofort weiter; in Cmoll angekommen, zieht es sich eine Zeit lang ganz zurück. Das Thema der Klage tritt auf den Platz und spricht beweglicher als je:



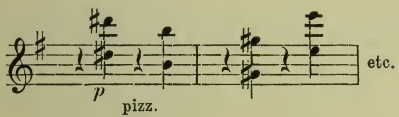
Darauf rafft sich das Ritterthema zwar zu ungestümer Energie auf und braust im ff, in trotzigen Dissonanzen



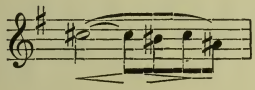
und mit schmetternden Hörnern und Trompeten herein, aber es erlahmt bald wieder, fängt sich selbst in einer Kette, die aus seinem eigenen Triolenmotiv gebildet ist. Immer wieder spielen die Holzbläser ihr



Die Streichinstrumente aber begleiten mit:



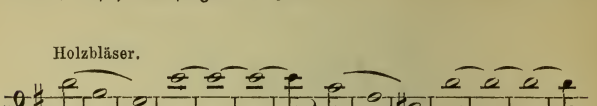
Das Ergebnis des zweiten Abschnittes ist also eine Niederlage des Ritterthemas. Der dritte Abschnitt der Durchführung ist folgerichtig dem Ausdruck äußerster Niedergeschlagenheit gewidmet. Die Klage giebt hier die ausgebildete, fließende Form auf. In den 16 Takten, aus denen dieser Schlußabschnitt der Durchführung besteht, hören wir nur immer wieder dasselbe Motiv — den 9. Takt des Hauptthemas:



von Tonart zu Tonart getragen. Jammerlaute sind es einer Seele, die aus der Betrübnis keinen Ausweg weiß. In voller Resignation schlummert die Stelle und damit die Durchführung ein.

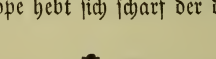
Die Reprise, der dritte Teil des ersten Satzes, knüpft an dieses Ende der Durchführung sehr lebenswahr an. Wie ein

Thränenstrom den schwersten Seelendruck des Unglücklichen erleichtert, so fließt hier nach Augenblicken des Gebrochenseins die Klage breit dahin. Brahms bringt das Hauptthema in der vollen, tief herausstingenden Form



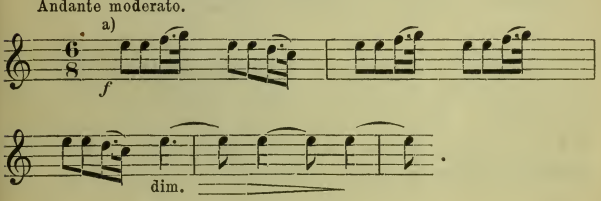
Der Unterschied gegen die Fassung am Eingang des Satzes ist der: dort sprach die Phantasie, jetzt spricht das Herz!

Der Wiederholungsteil verläuft im Übrigen mit den hergebrachten Änderungen bis an die Stelle, wo der endgültige Schluß des Ritterthemas erwartet wird. Das weigert sich jetzt abzutreten und kämpft sehr angestrengt ums letzte Wort. Indes vergeblich: ein langer dissonanter Accord (ais-cis-e-g) stößt es hinweg. An seine Stelle tritt das Hauptthema, die Stimme der finsteren Macht, jetzt im Tone des Triumphs. Fortissimo führen es Bässe und Violinen im Kanon vorbei, erst im Abstand eines halben Taktes, dann eines bloßen Viertels. Das Dichterwort (a^2) klingt laut klagend darein; aus der Schlußgruppe hebt sich scharf der dem Ritterthema entnommene

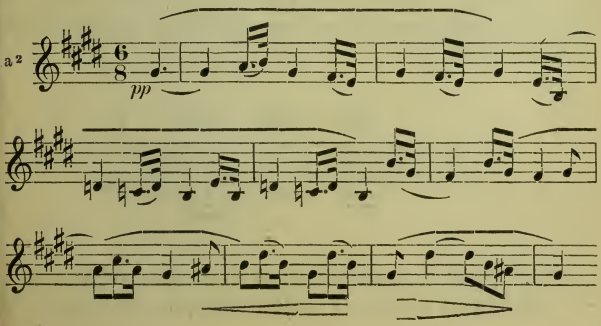
Wehruf  hervor.

Der zweite Satz der Symphonie (Andante moderato, $^6/_8$, Edur; Besetzung: wie vorher) würde nach Inhalt und Form die Überschrift „Romanze" vertragen. Er hat ihren gleichmäßigen, einfachen Ton, ihren knappen Umfang und auch ihren geistigen Charakter. Was wir im ersten Satze sahen, das

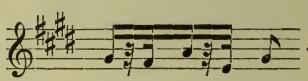
wird uns hier erzählt; zusammengedrängt und verklärt zieht das Bild des ersten Satzes noch einmal im poetischen Bericht vorüber. Der Nachdruck liegt jetzt nicht auf den Kämpfen, sondern auf dem Ausgang. Daher sein Grundton edler Trauer. Stärker und deutlicher als in anderen Teilen der Symphonie hat Brahms hier darauf aufmerksam gemacht, daß die Phantasie sich in weit zurückliegende Vergangenheit versetzen soll. Denn er präludiert das Hauptthema des Satzes mit folgenden vier von Hörnern (durch Holzbläser verstärkt) gespielten Takten:



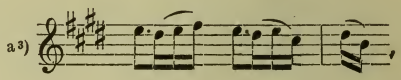
Es heißt wirklich f und g und d und c, nicht: fis, gis u. s. w., es ist Melodie in phrygischer Tonart. Erst hierauf setzt das Hauptthema in E dur, in der vorgeschriebenen Tonart, im Lichte späterer Zeit ein:



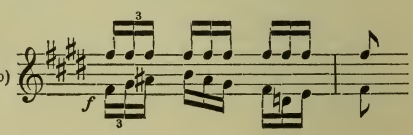
von der Klarinette vorgetragen, von den Violinen pizzicato mitgespielt. Auch hier klingen aber die phrygischen Töne mit und noch mehr dringen sie in die Begleitungsharmonie ein. Sie versuchen sogar von H aus die Führung wieder zu übernehmen; das ergiebt eine stärkere Erregung der Stimmung, die auch in die dritte Wiederholung des Hauptthemas hineinwirkt. Es variiert seinen zweiten Takt in:



Das Streben, die Vorgänge der alten Zeit lebendiger aufzufrischen, kämpft von nun ab den ganzen Satz hindurch gegen den ruhigen Erzählerton. Es tritt am deutlichsten in dem Abschnitt hervor, der den Übergang zum zweiten Thema bildet. Die Violinen leiten ihn mit dem kräftigen Gedanken

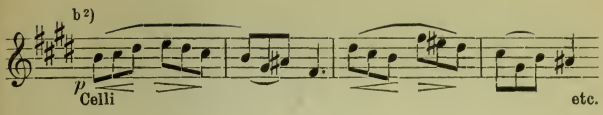


der leicht auf c) des ersten Satzes hinweist, ein. Noch entschiedener kehrt die Fortsetzung zu den bewegten Bildern des ersten Satzes mit dem Motiv

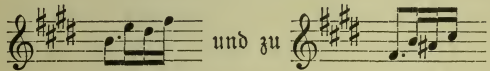


zurück. In seinen Triolen lebt das Ritterthema wieder auf.

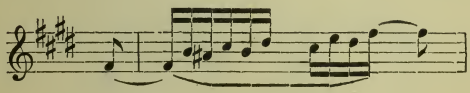
Das zweite Thema des Satzes, das ihm unmittelbar folgt,



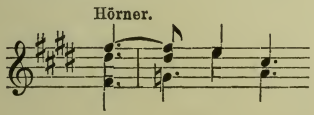
ist in den Einsatztakten nichts weiter als die Übertragung dieses Motivs aus dem Kecken und Stürmischen ins Innige. Es tröstet und beschwichtigt. Der Nachsatz, der ihm folgt, knüpft an a 3) an und bildet dessen rhythmisches Grundmotiv in



um. Diese letzte Umbildung wird nun schnell zu einer Episode benutzt, in der Violinen, später Bläser, mit

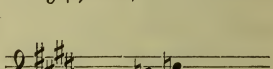


die Phantasie in die freundlichsten und heitersten Ritterszenen des 1. Satzes zurückführen. Mit

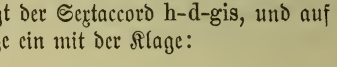


wird aber in den Grundton der Romanze zurückgelenkt, die Themengruppe geschlossen.

Eine Durchführung als Mittelteil hat der Satz nicht, sondern nur eine Wiederholung der Themengruppe mit poetisch bedeutsamen Abweichungen. Die wichtigsten betreffen das 1. Thema. Hier werden nach dem Einsatz der phrygischen Melodie (von H aus) Kampfbilder eingeschoben, die von dem Motiv



ausgehen und mit Auslassung von a[3]) sofort zu b) führen, das breit und tumultuarisch auf den Platz tritt. Auch das zweite Thema (b[2]) wendet sich beim zweiten Anspielen ins Heroische. Bald aber zieht der Dichter über die herzerfreuenden Heldenzeiten den Vorhang. Leise und lang, in Tremolos und Paukenwirbel gehüllt, liegt der Sextaccord h-d-gis, und auf ihm setzt wieder die Romanze ein mit der Klage:

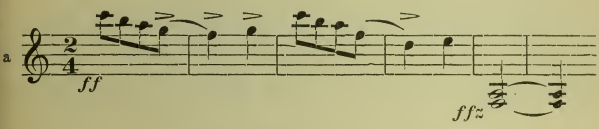


Klarinette.

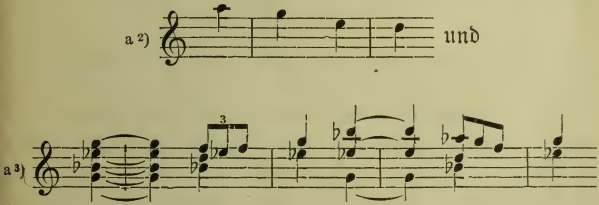
Die phrygische Melodie, mit der der Satz begann, bildet den Schluß des Ganzen.

Der dritte Satz der Symphonie (Allegro giocoso, $^2/_4$, C dur: Besetzung: Streichorchester, Holzbläser mit Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Triangel) ist von dem anmutigen, beschaulichen Ländlerton, den Brahms für die dritten Sätze seiner anderen Symphonien angeschlagen hat, weit entfernt. Im Tempo und in seinem aufgeregten Charakter ist es ein Scherzo Beethovenscher Art; nur fehlt ihm das Trio, und seine Beweglichkeit ist mehr dämonisch als heiter. Der Komponist hat hier den Widerspruch, aus dem sich die ganze

Symphonie entwickelt, die Frage: sollen wir um die Vergangenheit trauern oder uns ihrer Schönheit freuen, mit der Absicht aufgenommen, im letzteren Sinn zu entscheiden. Er will Bilder geben, die von Kraft und Leben schäumen, aber alle Augenblicke überfallen ihn auch hier kurz und erschreckend Näniengedanken. Die Heiterkeit dieses Allegro giocoso wird immer wieder von schauerlichen Regungen gestreift. Sie fallen gleich in das Hauptthema:

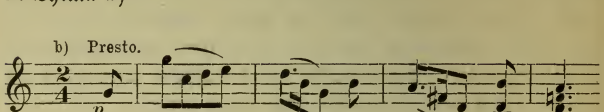


mit dem dumpfen und tiefen Schlußaccord, der direkt aus den Klavierballaden des op. 10, einem der bedeutendsten Jugendwerke von Brahms, stammt. Das stürmische Wesen dieses Hauptthemas versetzt die Stimmung in die Nähe des Ritterthemas des ersten Satzes, seine Fortsetzungen:

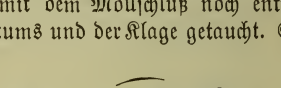


bringen dieses auch technisch, thematisch mehr und mehr in die Erinnerung, melodisch oder rhythmisch. Mit a 2 schaltet der Komponist eine Episode kurzer Ruhe ein, nach ihr repetiert er das Hauptthema, aber in Stimmenvertauschung: die Melodie von a) im Baß, seine Bässe als Oberstimme. Sein Sturm ver-

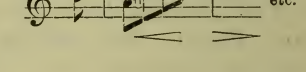
fliegt jedoch sehr schnell. Ein merkwürdiges, öfters wiederkehrendes Solo der Bässe, einige stille Takte — dann setzt das 2. Thema b)



ein, direkt vom Ritterthema des ersten Satzes der Symphonie abgeleitet, aber mit dem Mollschluß noch entschiedener in die Farben des Altertums und der Klage getaucht. Seine Fortsetzung

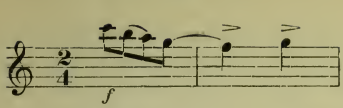


wird gar von

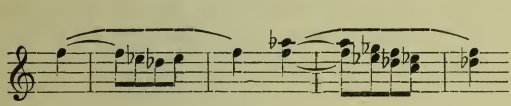


d. i. von dem wehmütigen Hauptthema des ersten Satzes, begleitet.

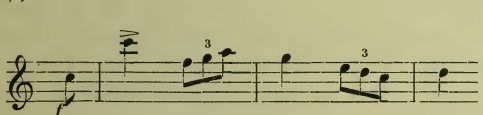
Damit ist das thematische Material des Satzes erschöpft; es wird des Weiteren nur variiert und wiederholt, aber außerordentlich frei und mit immer neuem Ertrag für den Gegensatz in der Stimmung. Die Musik jauchzt, schreit schmerzlich auf, stöhnt, sinnt liebevoll vor sich hin und versinkt in Brüten und Schweigen. Aber nirgends ist Naturalismus da, immer streng gebundene Kunst; kein Takt, der nicht thematisch begründet wäre! Die thematischen Umbildungen sind nicht immer leicht zu erkennen; einzelne kehren den Grundcharakter ins Gegenteil: Da haben wir z. B. das stürmische:

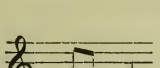


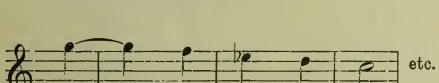
(der Anfang von a) in der Mitte des Satzes, ungefähr da, wo sonst das Trio im Scherzo steht, in langsamer Bewegung in Desdur, von Hörnern im elegisch freundlichen Ton:



das anmutige Thema b) dagegen kommt im Schlußteil geharnischt:



Der Anhang bringt a) in Bruchstücken  durchgeführt, auch in Vergrößerung:



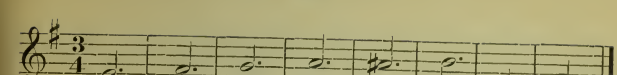
Außerordentlich spannend leiten ihn mächtige Orgelpunkte ein.

Tritt die strenge Arbeit schon in diesem dritten Satze stark hervor, so beherrscht sie die Entwickelung des folgenden vollständig.

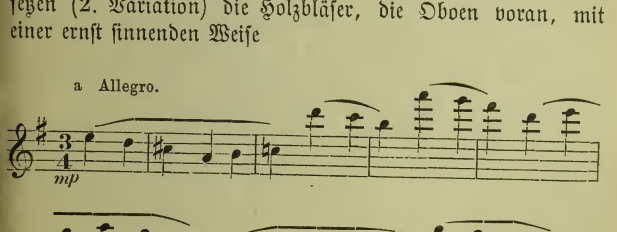
Dieser Schlußsatz der Symphonie (Allegro energico e passionato, $^3/_4$, E moll; Besetzung: Streichorchester, Holzbläser mit Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen,

und Pauken) ist eine sogenannte Ciacona, ein Gewinde von Variationen über einen immer ganz oder ziemlich unverändert bleibenden und knappen Cantus firmus. Die Variationenkunst in der Orchestermusik hat eine lange Geschichte und in ihr von Lullys berühmter Armiden-Chiaconne bis auf die Tage Abt Voglers und die gelehrte norddeutsche Symphonieschule viele Leistungen von bleibender Bedeutung aufzuweisen. In der neuen Zeit hat sie mit besonderem Eifer Franz Lachner wieder zu Ehren gebracht. Alle, die im Gefolge dieses Komponisten sich der Form zugewandt haben, überragt Johannes Brahms. Wie er mit seinen Klaviervariationen die Zeit der Jugendgährung abschloß, so waren es die Variationen über das Haydnsche Thema, mit denen er in der Orchestermusik seinen Meisterbrief vorlegte, und beim Variieren ist er auch im überwiegenden Teil seiner Symphoniearbeiten geblieben; der letzte Symphoniesatz, den er geschrieben, ist ein Glanzstück der strengsten Variationenkunst geworden. Die persönlichen Freunde des Komponisten haben es aus seinem Munde gehört, daß er auf den Schlußsatz der E moll-Symphonie, so bescheiden er sonst von seinen Arbeiten dachte und sprach, stolz war und mit Recht. Er steht unter seines Gleichen wohl einzig da durch den Verzicht auf alle Zwischensätze: dreißig mal kehrt der Cantus firmus wieder und immer knüpft sich an den Endton sofort wieder der Anfangston. Dieses Kunststück bestimmt jedoch nicht den Wert der Komposition, sondern der Umstand, daß Brahms der Schwierigkeiten, die er sich freiwillig setzte, bis zu einem erstaunlichen Grad Herr geworden ist. Beim ersten Hören merken Viele nichts vom Cantus firmus und von der technischen Struktur des Satzes. Es ist Brahms gelungen mit der Ciaconna den Gang des Sonatensatzes zu thun, und er hat mit seinem Finale, ähnlich wie Beethoven in den Variationen der Eroica, die Grundidee der ganzen Symphonie zu Ende geführt, mit ihm tiefernst und ergreifend seine Phantasien und Betrachtungen über Menschenloos und Vergänglichkeit abgeschlossen.

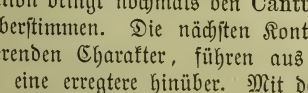
Auch der Cantus firmus, der das Ciaconnenthema bildet,



hat einen altertümlichen Zug, und zwar in dem ais: Wie sehr er zum Variieren geeignet ist, dazu reizt, sieht man sofort, wenn man die verschiedenen Betonungen probiert, die für seine 8 Takte möglich sind. Der Satz wird mit dieser feierlichen Melodie eröffnet, der Bläserchor, in dem jetzt zum ersten Male die Posaunen mitwirken, trägt sie vor. Zunächst kehrt sie (als 1. Variation) in zagendem Ton, wie fragend und beklommen, von Pausen durchbrochen, unter Paukenwirbel, wieder. Dann setzen (2. Variation) die Holzbläser, die Oboen voran, mit einer ernst sinnenden Weise



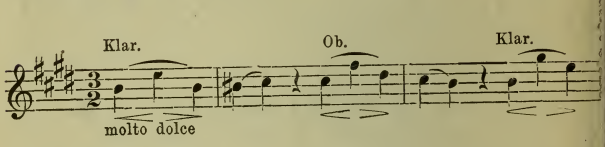
ein, die, legt man dem Satz das Sonatenschema zu Grunde, als eine Art von Hauptthema betrachtet werden kann. Die folgende Variation bringt nochmals den Cantus firmus deutlich in den Oberstimmen. Die nächsten Kontrapunkte haben einen präludierenden Charakter, führen aus der feierlichen Stimmung in eine erregtere hinüber. Mit der 7. Variation ist die Wandlung vollzogen, mit dem Motiv



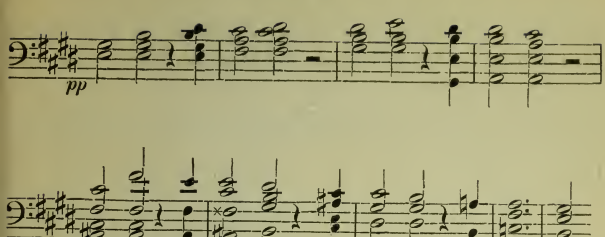
setzt eine Gruppe heftiger Affekte ein, aus deren musikalischer Darstellung namentlich das klagende chromatische Motiv

wichtig hervortritt.

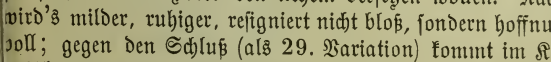
Die 10. u. 11. Variation geben diesem Abschnitt einen Schluß, in dem sich die Gedanken an Ruhe und ewigen Frieden eigen mit Schmerz und leiser Klage kreuzen. Er führt zur Mitte des Satzes, nach der Meinung vieler Kenner seinem bedeutendsten Teil, der Gruppe, in der der Sänger des „Deutschen Requiems" spricht. Sie wird eingeleitet durch ein längeres Flötensolo (12. Var.), welches mit zerstückten Figuren das Bild einer im Tiefsten erschreckten und verlassenen Seele zeichnet. Da tritt eine überraschende Wendung ein: Die Harmonie wechselt plötzlich nach Edur, die Rhythmik wird breit und ruhig. Klarinette und Oboe beginnen (13. Variation) trostvoll und fromm zu singen:



in der folgenden (14.) Variation nehmen die Posaunen das Wort und sprechen fromme Gedanken aus,



in die (16. Variation) die übrigen Bläser einstimmen. Es wäre hier die Stelle gewesen, in einen ähnlichen Schluß einzulenken, wie ihn Brahms seiner F dur-Symphonie gegeben hat: versöhnend und schön. Der Komponist hat es aber vorgezogen wahr zu sein und der pessimistischen Auffassung des Welträtsels, die ihn in der Zeit, wo er seine E moll-Symphonie dichtete, anwandelte, Ausdruck zu geben. Nach Trugschluß auf leisen Tönen, nach spannender Pause setzt der Cantus firmus wieder wie im Anfang des Satzes ein: in E moll, feierlich und düster. Die folgenden Variationen (17 bis 30) bilden die Reprise. Es klingen wieder alte Motive an, besonders die von a), aber Alles ist erregter, leidenschaftlicher, stellenweise klingt es wie Verzweiflung, wie ein gigantisches Reißen und Rütteln an Ketten. Der Höhepunkt dieser dämonischen Partie ist die 23. Variation mit den dröhnenden Hörnern, den Triolen und den Generalpausen, die dem Hörer den Athem versetzen wollen. Nach ihr wird's milder, ruhiger, resigniert nicht bloß, sondern hoffnungsvoll; gegen den Schluß (als 29. Variation) kommt im Kanon zwischen Violinen und Bässen noch einmal das Hauptthema des ersten Satzes in einer merkwürdigen Umbildung. Aus



geworden. Mit einem Più Allegro geht der Satz zu Ende. In ihm tritt die feierliche Weise des Cantus firmus stark hervor, ihr zur Seite ergebungsvolle, aber auch harte Kontrapunkte, die unmittelbar an den Trotz erinnern, mit dem im „Deutschen Requiem“ gefragt wird: „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?“

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
584. —— 3. Symphonie, D moll.
585. —— 4. Symphonie, E moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.

Nr.
541. **Händel**, Messias. Siehe Konzertführer mit Text.
529. —— Samson.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende von der heiligen Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— 3. Symphonie, A m.
575. —— 4. Symphonie, A.
512. **Mozart**, Requiem.
579. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazad und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).
604. —— Mohnblumen (bearbeitet von Hans Hofmann).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 586.

780.8
B74m2
Y.586

Kleiner Konzertführer.

Haydn

Symphonie Nr. 12

in Bdur.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Haydn, Symphonie Nr. 12 in B dur.

Inhalt.

Largo e Allegro vivace. — Adagio. — Menuetto (Allegro). — Finale (Presto).

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 2 *M*, Orchesterstimmen, 15 Hefte je 30 *Pf*.

Bearbeitungen:

Für Klavier 2 hdg. (V.-A.) 1 *M*, 4 hdg. (V.-A.) 1 *M*.

Symphonie Nr. 12

(in B dur)

von

J. Haydn.

Einzelausgabe
aus dem „Führer durch den Konzertsaal“
von
Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

1808
B 74 m 2
y. 586

B dur-Symphonie.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Joseph Haydn ist der Vater der neuen Symphonie. Die italienische Opernsymphonie war kaum mehr als eine flüchtige Festmusik und auch die in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur Selbständigkeit gelangte Konzertsymphonie erhob sich zunächst noch nicht weit über diese Stufe. Erst Joseph Haydn brachte die Symphonie auf die volle Höhe der Tonkunst und des Geisteslebens der Zeit, gleichzeitig aber popularisierte er sie. Volkstümlich in den Ideen, aristokratisch in deren Entwickelung, wurden die Haydnschen Werke allen Ständen und allen Bildungsgraden gerecht. Durch sie kam die Symphonie an die Spitze der Instrumentalmusik, die Musik Deutschlands zur Herrschaft über die der anderen Länder.

Der eine Hauptteil von Haydns Neuerungen betraf die Thematik. Er wählte für seine Symphoniesätze leichte, allgemein verständliche Grundgedanken, vorwiegend optimistische, freundliche, fröhliche, behagliche und beschauliche Stimmungen und Phantasien; er tränkte die Symphonie mit Suitengeist. Einen ähnlichen Weg hatte in der Symphonie schon die Wiener Schule, der wir den Menuett als vierten Satz zu danken haben, im Liede die Berliner Schule eingeschlagen. Er entsprach dem Zug zur Natürlichkeit und Einfachheit, den Rousseau predigte, den die Idylliker in Dichtkunst und Malerei allenthalben zum Ausdruck zu bringen suchten. Haydn wurde auf ihn durch seine angeborene Schlichtheit, durch Abstammung und Erziehung noch besonders hingewiesen.

Der andere Hauptteil von Haydns Reformen in der Symphonie liegt in der Arbeit, in der Ausführung der Grundgedanken. Hier führte er das Prinzip der sogenannten motivischen Entwickelung mit außerordentlicher Bestimmtheit und mit einer ganz eigenen Virtuosität durch. Diese Kunst war im virtuosen Konzert zu Hause, sie hatte namentlich in den Konzerten S. Bachs ihre höchste Blüte erreicht und war durch dessen Sohn Philipp Emanuel Bach in die Klaviersonate und in die Phantasie und auf diesem Umweg zur Kenntnis Haydns gekommen. Haydn verpflanzte sie als der Erste in die Symphonie und handhabte sie da mit einer Beweglichkeit des Geistes, die bis heute noch von keinem anderen Musiker übertroffen worden ist. Mit Vorliebe entnimmt er seinen Themen kleine unscheinbare Motive und gestaltet aus ihnen im fortwährenden Wechsel neue überraschende Bilder, Bilder von einem Empfindungsgehalt und einer Phantasieweite, die der Zuhörer bei der ersten Begegnung mit den vollständigen Themen nicht ahnt. Nicht bloß Witz und Humor entwickelt er bei diesem motivischen Spiel, sondern auch Tiefe und Leidenschaft. Namentlich die Durchführungsteile der großen Eckſätze sind durch diese Kunst zu einer ganz neuen Bedeutung gekommen; formell und geistig beträchtlich erweitert, spiegeln sie nicht bloß Haydns reiches Wesen ab, sondern sie geben auch den Geist des ancien régime in einer inneren Treue wieder, die die anderen Künste jener Periode nicht erreichen. So sind Haydns Symphonien Gesellschaftsmusik im doppelten, im höchsten und weitesten Sinne, Denkmäler einer vergangenen bedeutenden Zeit und zugleich Prachtstücke ewiger, immer neu erfrischender und erfreuender Kunst.

Haydn hat als Symphoniker eine sehr lange Entwickelung durchgemacht, und das System, mit dem er in der heutigen Musikwelt fortlebt, ist erst sehr spät zum Abschluß gekommen. Von den hundertfünfzig und etlichen Symphonien, die er geschrieben, fällt die früheste Gruppe, aus der im allgemeinen nur die „Abschiedssymphonie“ bekannt ist, auf Programmusik und Romantik; die Arbeit in ihnen ist oberflächlich. Nach dem Welt-

erfolg seines »Stabat Mater« ändert er zum ersten Male die Richtung. Die zahlreichen Pariser Symphonien, die die Hauptmasse der zweiten Gruppe bilden, sind in den Gedanken subjektiv, zum Teil persönliche Lebens- und Augenblicksbilder, aber sie entwickeln sich mit größerer Kunst und Hingabe. Als die klassischen Vertreter des eigentlichen Haydnschen Stils gelten die sogenannten zwölf englischen Symphonien, die Haydn für die von ihm geleiteten Konzerte in Hannover Square Room zu London, in den Jahren 1791 und 1794 — jeden Monat eine*) — komponierte. Während von den Parisern und den früheren Symphonien nur ganz wenge und erst seit kurzem in guten Partituren vorliegen**) und die überwiegende Mehrzahl aus Klavierauszügen, gedruckten oder handschriftlichen Stimmen studiert werden muß, besitzen wir von diesen berühmten Londoner Symphonien seit langem die vortreffliche Breitkopfsche Partiturausgabe.

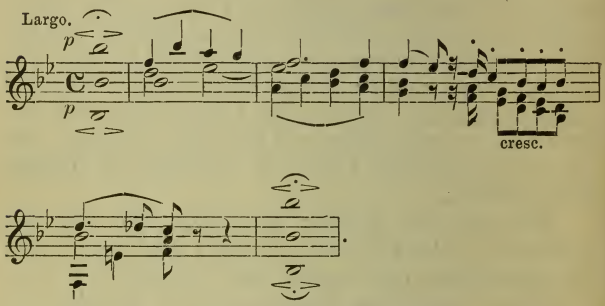
Auch unter den Londoner Symphonien kann man noch gruppieren. In der Kunst der thematischen Arbeit stehen sie alle auf gleicher Stufe, aber inhaltlich sind die Nummern 1, 2, 6, 11 und 12 den übrigen überlegen, weil sie vielseitiger, an Ideen und Stimmungen reicher sind. Sie stehen dem modernen Geschmack am nächsten und werden thatsächlich auch am häufigsten aufgeführt. Die B dur-Symphonie (Nr. 12) darf nach der Richtung der Vielseitigkeit in dieser Gruppe allerdings nur den untersten Platz beanspruchen, denn der Optimismus hat in ihr das Feld mehr frei als in den übrigen. Aber sie hat nach einer anderen Seite ihren eignen, hohen Wert. Haydn predigt in ihr die Lebensfreude in einem stolzen und selbstbewußten Ton, sie ist die kräftigste der Londoner Symphonien und prägt die männlichen Züge ihres Schöpfers am deutlichsten aus.

---

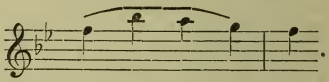
*) Griesinger, G. A., Biographische Notizen über J. Haydn (1810), S. 116.

**) Die alte Partiturausgabe von Leduc, 26 Stücke enthaltend, ist nicht zu brauchen.

Ihren Hauptplatz haben diese kernigen Elemente im ersten Satz (Largo e Allegro, C und ¢, B dur; Besetzung: Streichorchester, Flöten, Oboen, Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken) der Symphonie, dem eine kürzere Einleitung vorausgeht. Ihr liedartiger Anfang erhält durch den zweimaligen Einschub eines von allen Instrumenten lang gehaltenen an- und abschwellenden Tones etwas feierlich Geheimnisvolles:

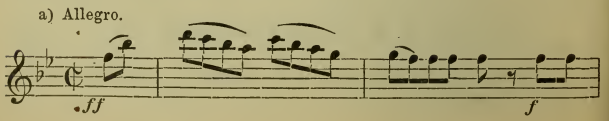


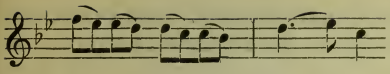
Die zweite Hälfte ruht durchaus auf Bildungen über das Motiv:



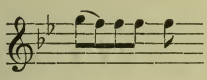
Das ganze Sätzchen spricht eine andächtige Morgenstimmung aus; im Schlußtakt flatterts in der Flöte auf wie Lerchenton!

Der eigentliche Hauptsatz, das Allegro, setzt nun mit folgendem markigen Thema ein:

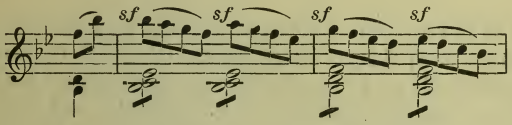




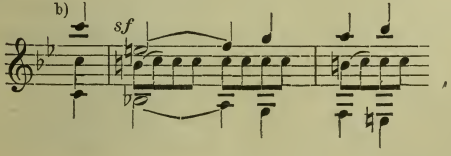
In ihm ist das erste Achtel des zweiten Taktes, das Motiv



sehr stark zu betonen, denn der Überschuß guten Mutes, der in ihm liegt, wird die treibende Kraft des ganzen Satzes. Alle Fortsetzungen des fröhlichen, rüstigen Hauptgedankens ruhen auf der launigen Dissonanz dieses Übermutsmotivs z. B.:

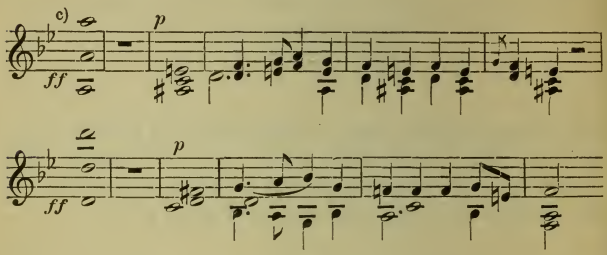


oder sie nehmen es zur Begleitung mit. Das letztere thut das herrische, kampfbereite Seitenthema, das den Kreis des Hauptthemas in einem breiten Aufmarsch schließt. So setzt es ein:



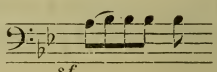
herausfordernden Tons wiederholt es den Rhythmus ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽 und verstärkt den Ausdruck festen Kraftgefühls noch durch Bläseraccorde, die breit und stolz wie eine Schutzwacht von Rittern

immer von derselben Stelle aus antworten. Zum Hauptthema a) bildet dieses Seitenthema b) eine beträchtliche Steigerung, ist der Ausdruck einer Energie, der „kein Berg zu steil — kein Turm zu hoch" ist. Als es endlich zum Schluß gekommen, steht auf einmal, wie aus der Erde gezaubert, das zweite Thema da:

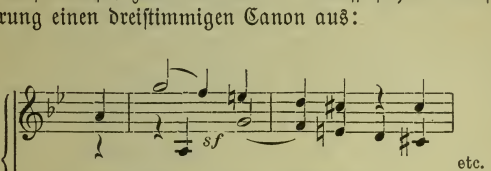


Was es in den lauten **Unisonos**, die ihm seine Eigentümlichkeit geben, ausspricht, ist Überraschung. Es sind Naturlaute des Entzückens, die zu den geheimnisvollen Unisonotönen der Einleitung in engster Beziehung stehen. Das Ziel, das dort nur vor dem ahnenden Geist auftauchte, das haben jetzt vielleicht die Augen erblickt, jedenfalls ist der Glaube, daß es erreichbar sei, bestärkt worden. Und sofort setzt nun das Seitenthema b) als das Thema der Entschlossenheit, des unbeugsamen Strebens wieder ein und führt die Themengruppe zu Ende. Doch klingt sie leise, wie verfrühten Jubel scheuend aus. Formell ist an diesem Teil des Satzes die Verwendung des Seitenthemas eigentümlich, sie meistert die hergebrachten Regeln und erhebt ein Zwischenglied zur Hauptstütze des Ideengangs.

Die Durchführung stellt zunächst das zweite Themen c) an die Spitze, begrüßt es mit dem Hauptthema, das jetzt das Motiv des Übermuts in der Baßform:



ganz ausgelassen hervorkehrt und sinnt ihm in einer Reihe freundlicher, traumhafter und behaglicher Bilder nach. Doch lassen sie sich nicht festhalten. Unerwartet wenden sie sich ins Trübe nach C moll und in eine stürmische Modulation. Da setzt sich das Seitenthema b) dieser Wendung entgegen und zwar mit dreifacher Kraft. Erste, zweite Violinen und Bässe führen aus seiner Umkehrung einen dreistimmigen Canon aus:



der für die Formalisten unter den Fachmusikern den Gegenstand besonderen Interesses am Satze bildet. Allerdings hat er für den poetischen Plan der Durchführung große Wichtigkeit. Er endet mit Abbrechen der Stimmen in einer Generalpause: die Anstrengungen waren vergeblich, das Ziel, Thema c), wird aufgegeben! Die zweite Hälfte der Durchführung zeichnet eine gegen Bangigkeit ankämpfende Seele. In C dur, das Hauptthema vollständig von der Flöte vorgetragen, beginnt sie. Dann folgt ein längerer in C moll einsetzender Abschnitt, in dem die Hauptmasse des Orchesters sich laut in schweren Accorden äußert, nur einzelne Stimmen wehren sich dagegen mit dem Motiv des Übermuts. Gegen den Schluß hin tritt eine Wendung ein: an die Stelle langer, lastender Töne treten in den Holzbläsern die rüstigen Schlußviertel ♩ | ♩ ♩ des Seitenthemas b), und sie führen dazu, daß sich das Hauptthema unter Paukenwirbel wieder leise meldet. So endet die Durchführung.

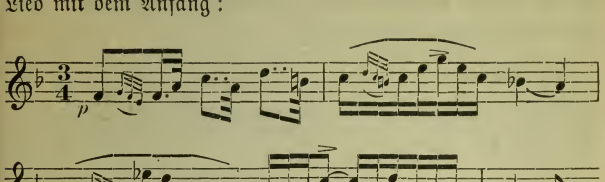
Die Reprise wendet sich, die Wiederholung des Hauptthemas a) überschlagend, schnellen Schritts dem Seitenthema zu, das infolgedessen mit seinem Bekenntnis zum Kämpfen, Ringen

und Wagen in dem dritten Teil des Satzes noch viel mehr hervortritt als in der Themengruppe. An der Stelle, wo es, dem zweiten Thema wieder folgend, in den Schluß einlenken müßte, weicht Haydn mit einem Trugaccorde: e-g-b-des, aus, der noch einmal ins Gebiet der Bangigkeit zurücklenkt. Mit ihm ist der kurze, aber außerordentlich schöne und inhaltsreiche Anhang des Satzes eingeleitet. Er resumiert in gedrängtester Weise den ganzen durchlaufenen Stimmungsprozeß und stellt, sich auf die Mittel des Hauptthemas beschränkend, zum letzten Mal die Frage: Hoffen oder Sorgen? Sie wird im ersteren Sinn beantwortet. In reinster Freude und siegessicher rauschen die letzten Takte dahin, aber tief prägt sich doch die vorhergehende Stelle ein, wo das Hauptthema in Resignation und Kümmernis verklingt.

Der zweite Satz (Adagio, $^3/_4$, F dur; Besetzung wie im ersten Satz) ist wohl allen Klavierspielern aus Haydns Fis moll-Trio (für Klavier, Violine und Cello) bekannt. Ob er zunächst für das Trio oder für die Symphonie geschrieben worden ist, läßt sich zwar aktenmäßig nicht entscheiden, doch spricht die Wahrscheinlichkeit für das Trio. Wie wir aus seinen Briefen und aus Pohls Schilderungen wissen, war Haydn in London durch unvorhergesehene gesellschaftliche und künstlerische Anforderungen so in Anspruch genommen, daß die kontraktliche Verpflichtung, für jedes der Salomonkonzerte eine neue Symphonie zu liefern, ihm zuweilen aufs ärgste zusetzte. Was Wunder, wenn er sich da mit einem geeigneten Satz aus einem unbekannten Werk die Arbeit erleichterte! Auf die Herkunft aus der Kammermusik weist vor Allem der an Figuren und Verzierungen reiche Stil dieses Adagios; er empfiehlt auch, es zum größten Teil in solistischer Besetzung der Streichinstrumente ausführen zu lassen. Unter den begleitenden Instrumenten hat namentlich das obligate — vom Kontrabaß getrennte — Cello eine schwierige Partie.

Die Stimmung des Satzes ist schwärmerischer, romantischer als sonst in den Adagios Haydns und geht schon im Exposi-

tionsteil ins Erregte. Dieser Teil bildet formell ein zweiteiliges Lied mit dem Anfang:

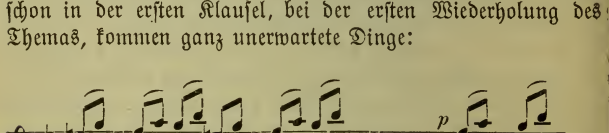


und dem ihm entsprechenden Nachsatz. Seine zweite Hälfte setzt von C moll aus unruhige, leidenschaftliche Gänge hin, kehrt aber schon mit dem sechsten Takt zu einem freundlich anmutigen Schluß um. Eigentlich ist mit dem Ende dieses 16taktigen Liedsatzes auch der Inhalt des Adagios ausgesprochen. Das Weitere besteht aus drei Variationen dieses Themas! Die erste stimmt wörtlich mit dem Hauptsatz überein, nur eine stärkere Instrumentierung, bei der die Verwendung der Pauke sehr bedeutsam ist, bildet den Unterschied. Die zweite Variation steht in As dur und entfernt sich auch von dem Charakter des Themas verhältnismäßig am weitesten, indem sie einzelne Motive aus ihm zu einer Scene der Melancholie entwickelt, der die dramatischen Momente nicht fehlen. Auch in der vierten Variation, die wieder in F dur und vom Nachsatz der ersten Periode ab frei gehalten ist, kommt es nochmals — es ist bei der Des dur-Stelle — zu einem gewaltigen Ausbruch des erschütterten Gemüts; schnell aber folgt ihm Friede und Freundlichkeit. In den letzten Takten ertönt's wieder, wie in der Einleitung zum ersten Satz, aus den Holzbläsern wie Lerchenklang.

Dem dritten Satz der B dur-Symphonie (Allegro, $^3/_4$, B dur; Besetzung wie vorher) ist in der Geschichte des Menuetts vor allen anderen Stücken seiner Art die Rolle zugefallen, den Haydnschen Typus zu vertreten. Bis in die neueste Zeit, — in Volkmanns F dur-Serenade, in Mahlers C moll-Symphonie

z. B. — klingt er an, wenn es sich darum handelt, auf die Musik unserer Großväter und Urgroßväter anzuspielen. Das verdankt er seinem Hauptthema;

einem der liebenswürdigsten und herzigsten Menuettgedanken, die wir haben. Doch ist er nur der Eingang zu dem merkwürdigen Tonbild, keineswegs ein Auszug seines Inhalts. Denn schon in der ersten Klausel, bei der ersten Wiederholung des Themas, kommen ganz unerwartete Dinge:

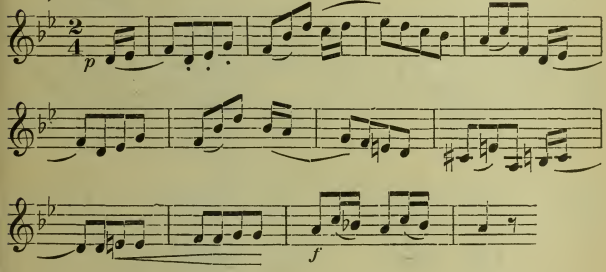


Dieses plötzliche, ganz stilwidrig überraschende Klopfen führt nun Haydn im Nebensatz und in der Wiederholung des ersten Teils durch und macht dadurch den einfachen Tanz fast zu einem Theaterstück. Als Menuett steht der Satz mit diesen romantisch dramatischen, bald unheimlich, bald humoristisch polternden Zusätzen einzig da; ein Beethoven, ein Berlioz könnte ihn geschrieben haben. Hat der Hauptsatz etwas erschreckt, so beschwichtigt das Trio mit seiner einfachen Innigkeit. Die chromatische Cantilene in ihm gehört zu den Spuren Mozartschen Einflußes, deren die B dur-Symphonie mehrere zeigt, Haydnsch und alter Suitenstil ist die Beibehaltung der Haupttonart (B dur) und die Melodieführung in Oktaven (Oboe und Fagott).

Das Finale der Symphonie (Presto, $^2/_4$, B dur; Besetzung wie vorher) gehört zu den Sätzen, an die vor hundert

Jahren die Schriftsteller in erster Linie dachten, wenn sie die ganze Kunstgeschichte, voran die Dichtergallerie vom Arioſt bis zu Gellert und Jean Paul, nach Vergleichen mit Haydn durchsuchten. Keiner will recht passen, denn Alle schlägt Haydn durch seine Beweglichkeit des Geistes; auch Beethoven erreicht ihn nicht in der Raschheit, und niemand hat ihn in der Kunst übertroffen, gewöhnlichen Allerweltsgedanken die köstlichsten und mannigfaltigsten Bilder und Ideen abzugewinnen. Mit dem Ausgangsmaterial dieses Finales steht Haydn ganz auf dem Boden der Volksmusik, die er bekanntlich entschiedener als irgend einer seiner Vorgänger in der Symphonie zu Ehren gebracht hat. Das Hauptthema, eigentlich das einzige Thema des Satzes, ist eins der slavischen Anlehen, auf die Kuhacz aufmerksam gemacht hat, eine flotte Tanzmelodie, die am Ende äußerlich und innerlich originell moduliert:

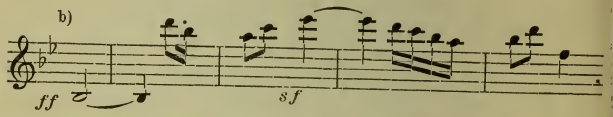
a) Presto.



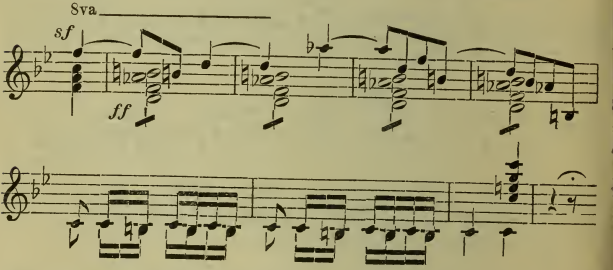
Sie wird nun in Rondoform entwickelt, kehrt inmitten einer großen Zahl von Zwischensätzen, die aus dem Hauptthema abgeleitet oder frei erfunden sind, wieder. Oft sind die Zwischensätze die bedeutenderen Teile, und das Thema übernimmt den Episodencharakter, dient nur zur Abwechslung, zum Ausruhen. Es ist in der Weise des alten Cantus firmus ganz frei verwendet, bald Kern, bald Schale. Das ganze Rondo besteht aus neun Abschnitten. Im ersten konzertieren nach der Aufstellung des

Themas Bläser und Streicher humoristisch; jene halten seine Schlußtakte, diese den Anfang fest. Die Streicher behalten die Oberhand, eine Wiederholung des Themas, — und nun mit einem regelrechten B durschluß, — beendet den tändelnden und schalkhaften Abschnitt.

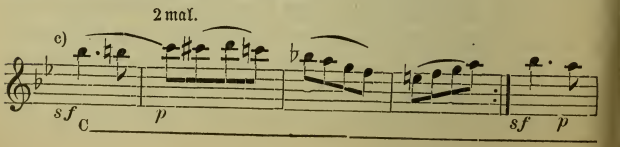
Im zweiten erst setzt das volle Orchester, das bisher nur Zuschauer gewesen ist, ein und äußert sich über die vorgeführte ergötzliche Scene mit dem Thema:

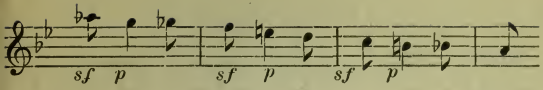


Es sind kräftige Worte, aber weniger der Freude und Zustimmung, als des Widerspruchs. Das ergiebt sich aus dem unwirrschen, fast zornigen Ton, in dem der Abschnitt endet:

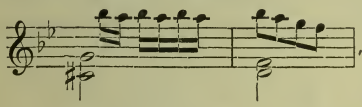


Den dritten Abschnitt sucht trotzdem das lustige Hauptthema für sich zu gewinnen. Es präludiert (in F dur, der Oberdominante), wird dann aber durch eine Weise:

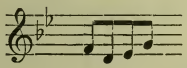




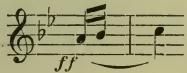
verdrängt, die innig beginnend, mit dem chromatischen Gang, tief ins Elegische hinüberspielt. Diese chromatische Stelle wird im weiteren Verlauf des Rondos noch wichtiger. Hier drängen sich zunächst launige, spöttische Elemente:



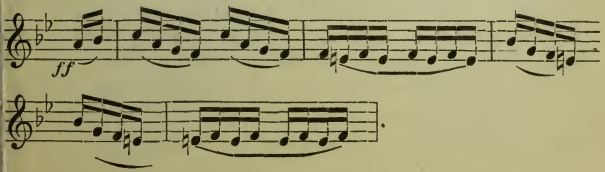
die auf Thema c) zurückweisen, heran, und die Neigung, lieber nach dem Thema zurückzukehren, wird stärker. Man sucht es gleichsam; vorderhand kann man sich auf nichts besinnen als auf das Motiv:



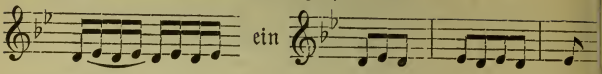
und radebrecht von ihm aus auf das Ganze. Endlich ist der richtige Anfang gefunden, nämlich:



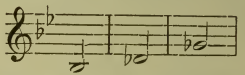
Wie mit einem Freudenschrei, wird mit diesem Motiv der vierte Abschnitt eingesetzt, das Thema kommt aber noch nicht, es wird nur gejubelt, daß es gefunden worden ist; seinen fröhlichen Grundton steigern beide Violinen gewaltig zu:



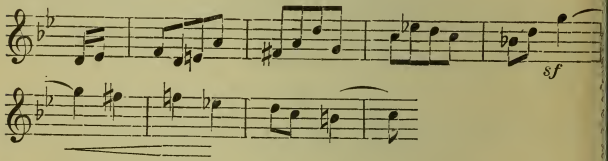
Als sich der heitere Lärm beruhigt hat, aus:



geworden ist, setzt nun das Hauptthema a) wirklich und mit ihm der fünfte Abschnitt des Finales ein. Er gleicht dem ersten so vollständig, daß man eine sonatenartige Wiederholung der bisher vorgetragenen Musik erwartet. Zum Teil findet man sie auch, doch mit einigen wesentlichen Abweichungen. Thema b) zum Beispiel ist ersetzt durch eine kurze schwere Accordgruppe mit dem Anfang:



(6. Abschnitt). Thema c) wird jetzt nicht bloß durch ein Citat des Hauptthemas a) aufgehalten, sondern durch einen vollen, dem Hauptthema eingeräumten Abschnitt, den 7. Ein Fugato beginnt ihn, in dem der fröhliche Gedanke ein ziemlich ernstes Gesicht erhält:



Thema c) erhält den achten Abschnitt. Ein neunter schließt dann das Finale. Wenn schon der ganze zweite Teil des Finales darauf gerichtet war, ernstere Gedanken dem Scherz des Hauptthemas gegenüber zur Geltung zu bringen, so stellt dieser Schlußabschnitt in seiner ersten Hälfte den ganzen heiteren Character des Hauptthemas a) in Frage, zerbricht es durch Pausen, verlangsamt seine Rhythmen, schiebt aufgeregte Accorde, schwermütige chromatische Gänge dazwischen. Zuletzt siegt aber der Frohmut glänzend und tumultuarisch, das Ende der Symphonie reicht dem Anfang des ersten Allegro die Hand.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

)1. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
)2. (26) —— Matthäus-Passion.
)4. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
5. (123) **Berlioz**, Requiem.
1. (31) **Händel**, Messias.
lc. —— Messias. (Engl. Ausg.)
)9. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach,** H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker,** Große Messe, B moll.
504. **Beethoven,** Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz,** Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet,** Suiten.
564. **Borodin,** 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms,** Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
583. —— 3. Symphonie, F dur.
585. —— 4. Symphonie, E moll.
534. **Bruckner,** 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini,** Requiem, C m.
545. **Délibes,** Sylvia.
536. **Draeseke,** 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák,** Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck,** Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazounow,** 4. Symphonie, Es.
548. **Götz,** Symphonie, F.
560. **Grieg,** Suiten.
531. **Händel,** Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.
529. —— Samson.

Nr.
541. **Händel,** Messias. Siehe Konzertführer mit Text.
543. **Haydn,** Die 7 Worte des Erlösers
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl
584. —— Symph. Nr. 11, G. (Militär
586. —— Symphonie Nr. 12, B.
587. —— Symphonie Nr. 16, G. (Oxford
562. **d'Indy,** Wallenstein.
550. **Lalo,** Symphonie espagnole.
551. **Liszt,** Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende v. d. heil. Elisabeth
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn,** Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— Symphonie Nr. 3, A m.
575. —— Symphonie Nr. 4, A.
512. **Mozart,** Requiem.
579. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff,** Scheherazade und Antar.
581. **Rossini,** Ouverture zu Tell.
522. **Schubert,** 7. Symphonie, C.
540. **Schumann,** Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding,** Symphonie, D m.
563. **Smetana,** Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel,** Franziskus.
556. **Tschaikowsky,** Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi,** Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner,** Ouverture z. Tannhäuser (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner,** König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel,** Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).
604. —— Mohnblumen (herausgegeben von Hans Hofmann).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

780.8
B74m2
v.587

Kleiner Konzertführer.

Haydn

Symphonie Nr. 16

(Oxford-)

in G dur.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Haydn, Symphonie Nr. 16 in G dur.

Inhalt.

Adagio. — Adagio. — Allegretto. — Presto.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 3 *M*, Orchesterstimmen, 15 Hefte je 30 *Pf*.

780.8
B74m2
V587

Oxfordsymphonie

von

J. Haydn.

Einzelausgabe
aus dem „Führer durch den Konzertsaal“
von
Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Oxfordsymphonie.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Joseph Haydn ist der Vater der neuen Symphonie. Die italienische Opernsymphonie war kaum mehr als eine flüchtige Festmusik und auch die in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur Selbständigkeit gelangte Konzertsymphonie erhob sich zunächst noch nicht weit über diese Stufe. Erst Joseph Haydn brachte die Symphonie auf die volle Höhe der Tonkunst und des Geisteslebens der Zeit, gleichzeitig aber popularisierte er sie. Volkstümlich in den Ideen, aristokratisch in deren Entwickelung, wurden die Haydnschen Werke allen Ständen und allen Bildungsgraden gerecht. Durch sie kam die Symphonie an die Spitze der Instrumentalmusik, die Musik Deutschlands zur Herrschaft über die der anderen Länder.

Der eine Hauptteil von Haydns Neuerungen betraf die Thematik. Er wählte für seine Symphoniesätze leichte, allgemein verständliche Grundgedanken, vorwiegend optimistische, freundliche, fröhliche, behagliche und beschauliche Stimmungen und Phantasien; er tränkte die Symphonie mit Suitengeist. Einen ähnlichen Weg hatte in der Symphonie schon die Wiener Schule, der wir den Menuett als vierten Satz zu danken haben, im Liede die Berliner Schule eingeschlagen. Er entsprach dem Zug zur Natürlichkeit und Einfachheit, den Rousseau predigte, den die Idylliker in Dichtkunst und Malerei allenthalben zum Ausdruck zu bringen suchten. Haydn wurde auf ihn durch seine angeborene Schlichtheit, durch Abstammung und Erziehung noch besonders hingewiesen.

Der andere Hauptteil von Haydns Reformen in der Symphonie liegt in der Arbeit, in der Ausführung der Grund-

gedanken. Hier führte er das Prinzip der sogenannten motivischen Entwickelung mit außerordentlicher Bestimmtheit und mit einer ganz eigenen Virtuosität durch. Diese Kunst war im virtuosen Konzert zu Hause, sie hatte namentlich in den Konzerten S. Bachs ihre höchste Blüte erreicht und war durch dessen Sohn Philipp Emanuel Bach in die Klaviersonate und in die Phantasie und auf diesem Umweg zur Kenntnis Haydns gekommen. Haydn verpflanzte sie als der Erste in die Symphonie und handhabte sie da mit einer Beweglichkeit des Geistes, die bis heute noch von keinem anderen Musiker übertroffen worden ist. Mit Vorliebe entnimmt er seinen Themen kleine unscheinbare Motive und gestaltet aus ihnen im fortwährenden Wechsel neue überraschende Bilder, Bilder von einem Empfindungsgehalt und einer Phantasieweite, die der Zuhörer bei der ersten Begegnung mit den vollständigen Themen nicht ahnt. Nicht bloß Witz und Humor entwickelt er bei diesem motivischen Spiel, sondern auch Tiefe und Leidenschaft. Namentlich die Durchführungsteile der großen Ecksätze sind durch diese Kunst zu einer ganz neuen Bedeutung gekommen; formell und geistig beträchtlich erweitert, spiegeln sie nicht bloß Haydns reiches Wesen ab, sondern sie geben auch den Geist des ancien régime in einer inneren Treue wieder, die die anderen Künste jener Periode nicht erreichen. So sind Haydns Symphonien Gesellschaftsmusik im doppelten, im höchsten und weitesten Sinne, Denkmäler einer vergangenen bedeutenden Zeit und zugleich Prachtstücke ewiger, immer neu erfrischender und erfreuender Kunst.

Haydn hat als Symphoniker eine sehr lange Entwickelung durchgemacht, und das System, mit dem er in der heutigen Musikwelt fortlebt, ist erst sehr spät zum Abschluß gekommen. Von den hundertfünfzig und etlichen Symphonien, die er geschrieben, fällt die früheste Gruppe, aus der allgemeiner nur die „Abschiedssymphonie" bekannt ist, auf Programmmusik und Romantik; die Arbeit in ihnen ist oberflächlich. Nach dem Welterfolg seines »Stabat Mater« ändert er zum ersten Male die Richtung. Die zahlreichen Pariser Symphonien, die die Hauptmasse

der zweiten Gruppe bilden, sind in den Gedanken subjektiv, zum Teil persönliche Lebens- und Augenblicksbilder, aber sie entwickeln sich mit größerer Kunst und Hingabe. Als die klassischen Vertreter des eigentlichen Haydnschen Stils gelten die sogenannten zwölf englischen Symphonien, die Haydn für die von ihm geleiteten Konzerte in Hannover Square Room zu London, in den Jahren 1791 und 1794 — jeden Monat eine*) — komponierte. Während von den Parisern und den früheren Symphonien nur ganz wenige und erst seit kurzem in guten Partituren vorliegen**) und die überwiegende Mehrzahl aus Klavierauszügen, gedruckten oder handschriftlichen Stimmen studiert werden muß, besitzen wir von diesen berühmten Londoner Symphonien seit langem die vortreffliche Breitkopfsche Partiturausgabe.

Von den Pariser Symphonien ist die bekannteste und bedeutendste die sogenannte „Oxfordsymphonie", eine G dur-Symphonie, die im Jahre 1788 entstanden ist. Haydn selbst hat sie sehr hochgestellt. Als er im Jahre 1791 von London nach Oxford zur Promotion reiste, legte er sie für alle Fälle in seinen Koffer, und richtig: die für das akademische Festkonzert eigens komponierte Symphonie konnte nicht genügend probiert werden, da trat denn die schöne Pariser Symphonie, die dem Orchester längst bekannt war, am 7. Juli an ihre Stelle. Von dieser feierlichen Aufführung her tauften sie die Engländer, ihrer Neigung zum Konkreten getreu, „Oxford-Symphonie". Später hat Haydn ihrem Orchester noch Trompeten und Pauken hinzugefügt.

In dem subjektiven Charakter, der den Pariser Symphonien gemeinsam ist, nähert sich die Oxford-Symphonie am meisten der unter dem Titel »La Chasse« bekannten D dur-Symphonie von 1781. Beide sprechen den persönlichen Bezug auf Haydns

*) Griesinger, G. A., Biographische Notizen über J. Haydn (1810), S. 116.

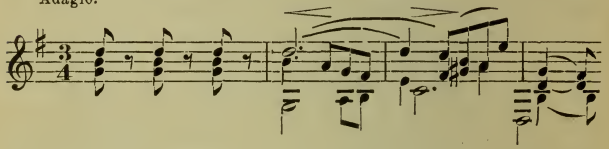
**) Die alte Partiturausgabe von Leduc, 26 Stücke enthaltend, ist nicht zu brauchen.

eigenes Leben mit einer den Durchschnitt bedeutend übersteigenden Herzenswärme aus und entwickeln von einem elegischen Rückblick aus, den der gereifte, alternde Mann auf die dahin gegangne Jugend wirft, ihren dichterischen Inhalt. Die Verwandtschaft erstreckt sich aber auch auf die formelle Natur der zwei Symphonien. Haydn bekennt sich in ihnen grundsätzlich zu dem neuen Prinzip der thematischen Arbeit, der motivischen Entwickelung und der gründlichen Auslegung der Gedanken, handhabt es aber noch nicht mit der ganzen Freiheit der Londoner Symphonien. Schon 1781 war er sich des neuen Wegs bewußt. Er teilt da dem Fürsten von Oettingen-Wallenstein in einem Briefe, den Adolf Sandberger aufgefunden und soeben veröffentlicht hat*), mit, daß er in der Komposition auf „eine ganz neue, besondere Art" gekommen sei. Dieser ganz neuen, besonderen Art hat er sich nun auf dem Weg zur Oxford-Symphonie noch nicht voll bemächtigt. Sie zeigt in einem früher nicht vorhandenen Grad die Kunst, den Inhalt eines Themas mittelst kontrapunktischer Feinheiten zu erschöpfen und im spannendsten Ton dem Zuhörer vorzuführen. Sie ist reich an Engführungen, an schwierigen und an aufregenden Nachahmungen, wie sie Mozart liebt. Mit dieser sorgfältigeren Ausarbeitung der Form, mit diesem liebevollen Eingehen ins Kleinleben der Stimmen ist sichtlich auch die Beweglichkeit und Leichtigkeit seines Geistes im Allgemeinen gewachsen. Besonders am Finale kann man das merken. Aber aus dem Thema einen ganz unscheinbaren Takt herauszugreifen und aus ihm selbständige, ganz neue und unerwartete Bilder zu entwickeln, das wagt er noch nicht. Das Thema geht ihm noch viel zu nahe, als daß er es ganz rücksichtslos variieren könnte; nicht die Phantasie und der Geist bilden in der Oxford-Symphonie den Grundboden von Erfindung und Kunst, sondern sie wurzelt im Gemüt, in den eigenen Seelenerlebnissen. So neigt also die Oxford-Symphonie im

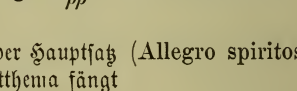
*) A. Sandberger, „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts" in der Altbayrischen Monatsschrift 1900, 2. Heft.

Wesentlichen mehr zu Haydns Jugendart, als zu der des späteren Weltmeisters; sie gehört nicht zu den Äußerungen seiner vollsten Künstlergröße, aber zu den schönsten Denkmälern seines menschlichen Wesens. Und das ist der Grund, warum sie gerade in der Gegenwart wieder eine Beliebtheit erlangt hat, die der der bedeutendsten Londoner Symphonien nichts nachgiebt.

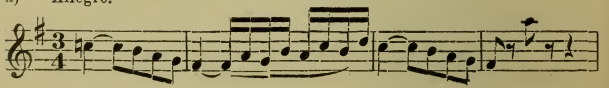
Der erste Satz (Besetzung: Streichorchester, Flöten, Oboen, Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken) beginnt mit einer kurzen langsamen Einleitung (Adagio, $^3/_4$, G dur), deren sanften Grundcharakter das Thema:



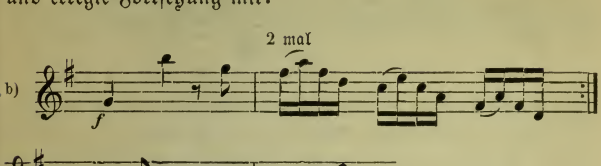
feststellt. Von der Mitte ab dunkelt sich das freundliche Bild, am Ende geht es in den Recitativton über, der in den ersten Eisenstädter Symphonien Haydns so oft den Einfluß verkündet, den die großen Leistungen der italienischen Oper auf die Instrumentalmusik übten. Klagend und fragend schließt die erste Violine ganz allein:



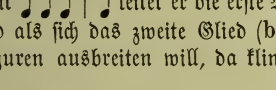
Und nun setzt der Hauptsatz (Allegro spiritoso, $^3/_4$, G dur) ein. Das Hauptthema fängt



an, erhält dann eine an das letzte Motiv anknüpfende, kräftige und erregte Fortsetzung mit:

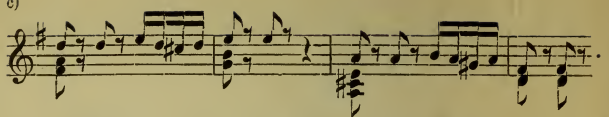


und endet mit einem dritten Abschnitt, der in seinem beruhigenden Ton merkwürdig an Mozarts Prager D dur-Symphonie von 1786 anklingt, in D dur. Das Thema greift ins Zarte und Starke; aber für Haydn bildet das mit a) bezeichnete Glied die Hauptsache, wie es sich auch äußerlich aus dem Ganzen am schärfsten heraushebt. Die frei einsetzende Septime spricht das ganze Programm des Satzes aus, sie wehrt der schmerzlichen Aufwallung der Einleitung wie ein deutliches „Nein". Der Sinn ist: wenn's alte Erinnerungen gelten soll, dann freundliche! Und so kommt Haydn immer wieder im Satze auf die ersten fünf Noten von a) zurück. Bald liegen sie oben, bald in der Mitte, bald unten; bald offen da, bald überdeckt. Mit ihrem Endteil, mit leitet er die erste Wiederholung des Themas ein, und als sich das zweite Glied (b) in Dissonanzen und erregten Figuren ausbreiten will, da klingt's gleich wieder entgegen:



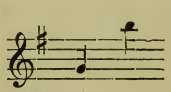
Einem zweiten Sturm von derselben Seite her begegnet das zweite Thema, eine Buffogestalt, aus vielen komischen Opern, zuletzt noch aus Rossinis „Barbier" bekannt:

c)

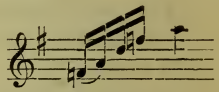


Hier spricht es aber wie ein guter Freund, wie ein liebes Kind, wirkt wie eine freundliche Vision und beschwichtigt alle Melancholie. Mit zwei frohen, kräftigen Takten ist sofort die Themengruppe zu Ende.

Unvermutet nimmt aber dieses neue Thema am Beginn der Durchführung einen düstern Charakter an: es kommt im lauten Unisono und in Moll. Da muß natürlich wieder a) helfen. Diesmal schickt es sich zu gründlicher Arbeit an und spricht so dringlich als möglich: mit vielen Stimmen, in Nachahmungen engster Art; sogar ein Kanon zwischen Cello und zweiter Violine ist darunter! Der Abschnitt schließt im ernsten Ton, die Rhythmen von a) in der Baßstimme. Das zweite Glied des Hauptthemas (das mit b) bezeichnete stimmt in den ernsten Ton mit ein, aber in der Gestalt schwungvoll variirt. Aus:

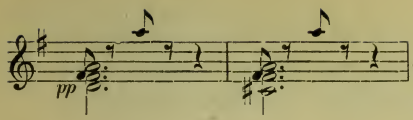


ist jetzt:

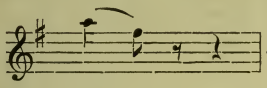


geworden. Mit ihm geht die Durchführung zu Ende.

Die sogenannte Reprise, der dritte Teil des Satzes, geht weit über die gewöhnliche Bestimmung, die Themengruppe zu wiederholen, hinaus. Sie erweitert sie durch Einschübe in einer freien Weise, die Beethoven, der in der Form so viel von Haydn gelernt hat, zum Muster geworden ist. Die Fassung dieser Reprise im ersten Satz der Oxford-Symphonie ist ein Meisterstück, das Haydn nie überboten hat. Zuerst überrascht sie dadurch, daß sie das Hauptthema, als es zum zweiten Mal einsetzt, nach G moll führt, und sein zweites Glied (b) ins Geheimnisvolle wendet:



Dem Hauptmotiv antworten dabei die Bläser lockend mit:

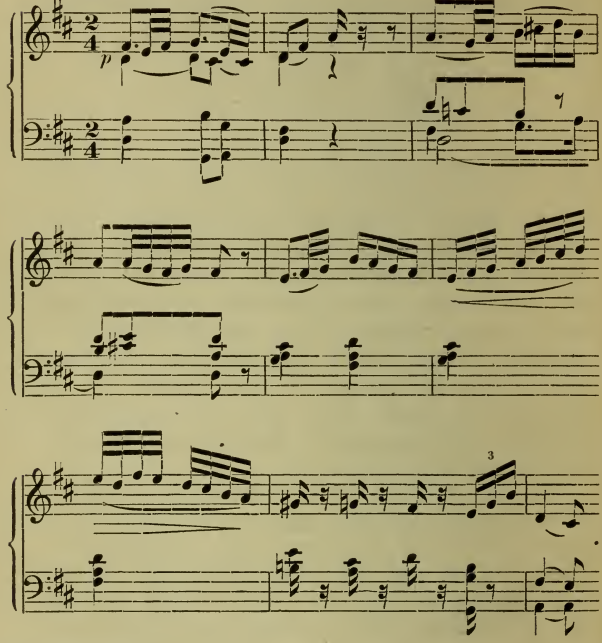


Hier schon will das zweite Thema (c), das ja in der Themengruppe sehr kurz gekommen war, seinen Frieden und seine Freude ausschütten, es beginnt ein Zwiegespräch zwischen erster Violine und Flöte. Der Anfang des Hauptthemas (durch **a**) schneidet es ab und spricht nochmals, zunächst von den Bässen aus, nachdrückliche, sogar erregte Worte gegen Schwermut sowohl, wie gegen Leichtsinn. Dann erst wird das zweite Thema vorgelassen. Dem Abschluß folgt dann noch eine unerwartete Coda. Den größten Raum weist sie dem Hauptthema, namentlich seinem Anfangsglied a), zu. Ganz am Ende läßt sich aber, allerliebst und drollig doch die Kinderstimme von c) wie aus der Ferne nochmals vernehmen.

Der zweite Satz der Oxfordsymphonie (Adagio, $^2/_4$, D dur; Besetzung wie vorher) gehört zu denjenigen Instrumentalstücken Haydns, die man kennen muß, um darüber klar zu werden, daß die landläufigen Charakteristiken vom „kindlichen", vom „heitern", vom „Papa" Haydn der Natur dieses Meisters nicht gerecht werden. Sie sind einseitig von den Londoner Symphonien, den Äußerungen eines prinzipiellen Optimismus, abgezogen und werden selbst da häufig durch die leidenschaftliche Ausführung der freundlichen Grundgedanken Lügen gestraft. In den früheren Symphonien kommt aber die tiefe Empfindung in den Themen selbst aufs entschiedenste zum Ausdruck. Ein schönes Beispiel hierfür bietet das Adagio der Oxford-Symphonie.

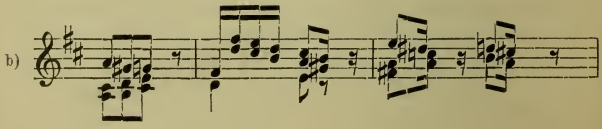
Erinnern nicht die Schlüsse seiner breiten Hauptmelodie, deren ganzer Mittelteil direkt an das Pathos der Beethovenschen Klaviersonaten? Dieses Hauptthema entwickelt sich in der Form des dreiteiligen Liedes. Sein erster Teil lautet:

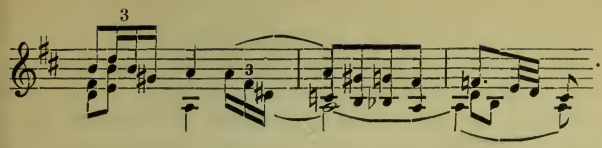
a) Adagio.



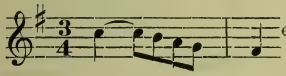
Sein Mittelteil:

b)

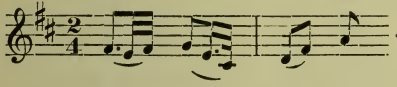




Der dritte Teil ist abgekürzte Wiederholung von a). Nun sind aber im Aufbau dieses Liedes die Wiederholungen der vier ersten Takte von a) ungewöhnlich, durch sie wird es selbst in den Mittelteil hineingezogen. Es liegt da eine Beziehung zum ersten Satz der Symphonie zu Grunde. So oft dort geklagt und gefragt wird:

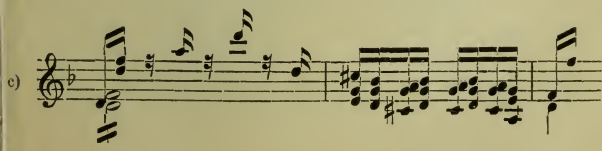


so oft wird hier geantwortet:

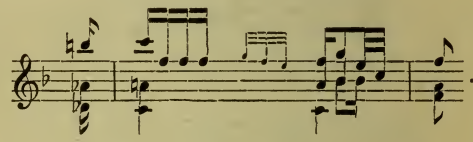


Es ist die Stimme des Trostes und der Andacht, die sich in diesen Tönen hören läßt, die Stimme, die aus der Instrumentalmusik des Meisters, der jeden Morgen am Klaviere betend die Arbeit begann, so oft und so rein erklingt.

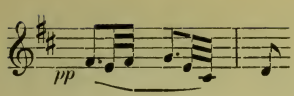
Die Erregung des Gemüts, die im ersten Satz hauptsächlich auf Grund von b) sich äußerte, bricht trotzdem und unmittelbar nachdem das fromme Lied geschlossen, vom Neuen durch. Das Thema:



setzt aufbegehrend und im zerrissenen Rhythmus ein, mit demselben ins Maßlose greifenden Intervall, wie jenes Thema b) des Allegros. Aus ihm bildet Haydn die zweite Szene seines Adagios, eine Szene der Bangigkeit und des Schreckens gegen eine des Friedens, und mit den einfachen Mitteln, die er für solche Aufgaben am liebsten hat: Moll gegen DDur ohne alle Vermittelung und Umschweife. Man denkt unwillkürlich an eines seiner schönsten Kirchenstücke, die Motette: »Insanae vanae curae« („Des Staubes eitle Sorgen"). Die Macht finsterer Geister reicht jedoch in diesem Adagio nicht weit. Das Ende des neuen Themas wendet sich schon vom fünften Takte ab nach Fdur, ins Lichte. Das Schlußglied lautet:

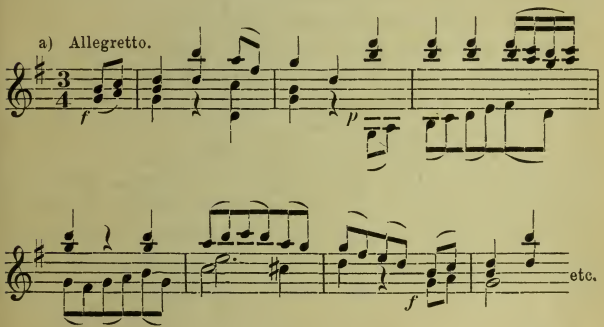


Aus ihm entwickelt sich in der Mitte der Szene ein selbständiger Abschnitt — Bläser und Streicher lösen sich dabei ab —, der sich wieder der zweifelnden Stimmung zuwendet und dadurch eine Wiederholung von Thema c) vermittelt. Es spielt aber jetzt nur kurz an. Nach 6 Takten kommt Sonnenschein durch Thema a). Damit beginnt der dritte Teil des Satzes. Ähnlich wie die entsprechende Partie des ersten Satzes giebt auch er viel mehr als eine bloße Wiederholung. Nach b) folgt jetzt eine kleine Variation von a) im Anfang durch die innige Gegenmelodie der ersten Violine, am Schluß durch ganz dramatische Wendungen des Zweifels und der Unschlüssigkeit ausgezeichnet. Ein merkwürdiges Ansetzen und Stocken, eine recitativisch aufgeregte Sprache, fast wie in Ph. E. Bachs Klaviermusik. — Alles erinnert an das Ende der Einleitung des ersten Satzes. Aber das bloße Citat von



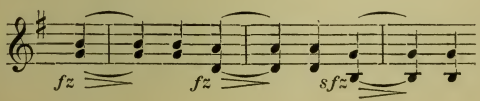
genügt dagegen. Mit einem zarten Nachspiel, in dem Motiv d) sich an die Stelle des Hauptthemas setzt, schließt der schöne Satz.

Der dritte Satz (Allegretto, $^3/_4$, G dur) fängt so friedlich und liebenswürdig an, wie wir es von einem Menuett erwarten, nämlich:



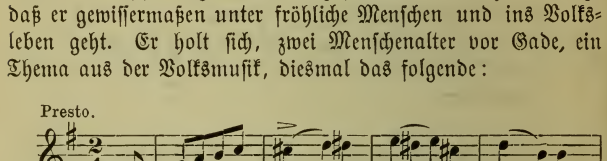
Aber die erregte Stimmung, in der die Symphonie einsetzte, läßt sich gleich in der zweiten Klausel spüren: in Synkopen, Dissonanzen und Generalpausen, bei der Wiederholung von Thema a) auch im Widerstreit von graden und ungraden Rhythmen.

Das Trio bringt es nur zu einer spärlichen Melodie, Hörner und Fagotte tasten sich schwerfällig von der Stelle:



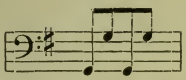
Die Violinen werfen Zwischenspiele darein, die sich mit dem Einsatz immer an Thema a) anlehnen. Im zweiten Teile versucht der volle Chor aus dem kümmerlichen Einfall der Hörner einen großen freieren Gedanken zu gestalten, ohne daß es zu einem rechten Einklang kommt. Die Bässe sind größtenteils den anderen Instrumenten mit einem dissonierenden Viertel voraus. Als die Hörner sich darauf wieder an die Spitze stellen wollen, wird von vielen Gruppen bereits das Thema a) intoniert und damit die Wiederholung des Hauptsatzes eingeleitet. In seinem Widerstand gegen den Menuettgeist, in der hineingetragenen Unlust ist der Satz außerordentlich originell.

Auch das Finale der Symphonie (Presto, $^2/_4$, Gdur; Besetzung wie früher) stellt den frohen Ausgang der Tondichtung noch zuweilen in Frage. Wie er auch noch später gern gethan hat, z. B. in der Londoner Bdur-Symphonie, bringt Haydn, dem sein großer Schüler Beethoven darin bis in die neunte Symphonie mit ihrem volkstümlichen Schlußhymnus gefolgt ist, auch hier ein schwieriges Stimmungsproblem dadurch zur Lösung, daß er gewissermaßen unter fröhliche Menschen und ins Volksleben geht. Er holt sich, zwei Menschenalter vor Gade, ein Thema aus der Volksmusik, diesmal das folgende:



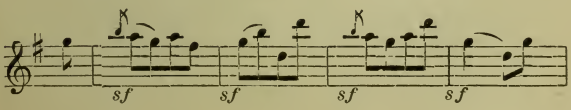
Es hat bei aller Regsamkeit einen launischen Zug, der sehr gut in die Situation paßt. Daß es aber echtestes Naturgewächs ist, sieht man sofort daran, daß es unmittelbar hintereinander viermal wiederholt wird. Dieses Merkmal hat ja die Gegenwart nicht blos aus den Tarantellen, sondern mehr noch aus dem Gedankenmaterial zur Genüge kennen gelernt, das die Vertreter

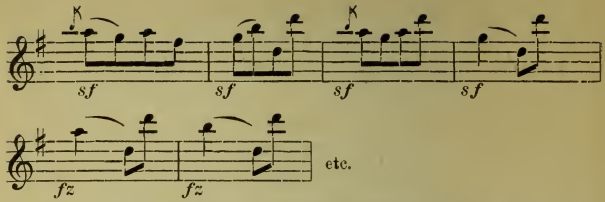
der nationalen Schule in Symphonie und Suite aus slavischen, skandinavischen und provencalischen Quellen schöpfen. Zum Überfluß aber begleitet Haydn das Thema auch mit einem immer und immer auf demselben Ton in Oktaven schwingenden Baß:



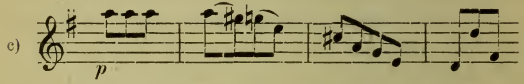
Es gehört also in die Klasse der sogenannten „Murkys". Das waren ursprünglich klaviermäßige Übertragungen der Musette und anderer niedlicher Dudelsackmusik, die auch bei herumziehenden Musikanten ein ungeschriebenes Dasein fristeten. Im Druck und mit dem besonderen Gattungsnamen „Murky" versehen, erschienen sie wohl zum ersten Mal 1736 in der „Singenden Muse" des Sperontes. Obwohl sie in dieser berühmten Liedersammlung die musikalisch besten Stücke sind, waren die damaligen Kritiker und Theoretiker von ihrer Einführung in die Kunstmusik nicht erbaut, und auch der Widerspruch der hie und da, z. B. in Berlin gegen Haydns Symphonie erhoben wurde, ging in erster Linie von dem Anstoß aus, den er mit solchen Parias der Volksmusik erregte.

Haydn gestaltet nun auf Grund dieses Themas seinen Schlußsatz als Rondo, d. h. er läßt es wie im Rundgesang den Refrain, immer wiederkehren. Von anderen Rondos unterscheidet sich aber das der Oxford-Symphonie dadurch, daß dieses Hauptthema auch immer Hauptbedeutung behält, so koboldartig und schwunghaft es auch auftritt. Besonders gern steckt es sich in die Bässe. Als Stützen der Zwischensätze begegnen uns folgende zwei Themen, das erste:



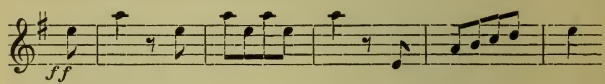


ist aus a) entwickelt und steigert dessen lustigen Charakter. Das nächste:



sucht ihn nach der Seite des Innigen zu veredeln. Mit ihm schließt der erste Teil des Finales. Der zweite, der ungefähr der Durchführung des Sonatensatzes entspricht, besteht aus zwei Abschnitten.

Im ersten verwandelt Thema a) zunächst seinen Charakter, setzt nach Moll, ins Finstere um, stockt zwischen spannenden Generalpausen und wird dann in einer Art Fugato sehr energisch auf seinen höheren Wert geprüft. Der zweite Abschnitt stellt dem Ende des ersten ohne Weiteres Thema c) entgegen (in C dur), wendet sich aber bald wie im Unwillen aus dem Bereich des Zarten und Weichen heraus und verlangt in einem auffallend stürmischen Unisono



nach dem Hauptthema. Dieses folgt in seiner Originalgestalt, und damit gelangt der Zuhörer in den dritten Teil des Finales, der eine zusammengedrängte Wiederholung des ersten ist. Unter den originellen Änderungen, die er bringt, tritt die Achtelbegleitung des Horns bei Thema c) — jetzt in G dur — sehr hervor.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) Bach, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) Beethoven, Missa solemnis.
515. (123) Berlioz, Requiem.
541. (31) Händel, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
504. **Beethoven**, Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
583. —— 3. Symphonie, F dur.
585. —— 4. Symphonie, E moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvorák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.
529. —— Samson.

Nr.
541. **Händel**, Messias. Siehe Konzertführ. mit Text.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
584. —— Symph. Nr. 11, G. (Militär.)
586. —— Symphonie Nr. 12, B.
587. —— Symphonie Nr. 16, G. (Oxford.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende v. d. heil. Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— Symphonie Nr. 3, A m.
575. —— Symphonie Nr. 4, A.
512. **Mozart**, Requiem.
579. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
540. **Schumann**, Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Ultava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m.
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser.

(Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).
604. —— Mohnblumen (bearbeitet von Hans Hofmann).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

780.8
B74m2
v.588

Kleiner Konzertführer.

Beethoven

Klavierkonzert Nr. 3

(Op. 37)

in Cmoll.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Beethoven, Klavierkonzert Nr. 3 in C moll. (Op. 37.)

Inhalt.

Allegro con brio. — Largo. — Allegro.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 4 1/2 *M*, Orchesterstimmen, 17 Hefte je 30 *Pf*, Pianofortestimme 1 1/2 *M*, 2. Pianoforte 1 *M*, für 2 Pianoforte 2 1/2 *M*, für Pianoforte zu 4 Händen 2 *M*, für Pianoforte zu 2 Händen 1 *M*, Kadenz zum 1. Satz 30 *Pf*, Kadenz von C. Reinecke 60 *Pf*.

Klavierkonzert Nr. 3

Cmoll (Op. 37)

von

Ludwig van Beethoven.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

780.8
B14m2
v.588

Klavierkonzert Nr. 3, Cmoll (Op. 37).

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

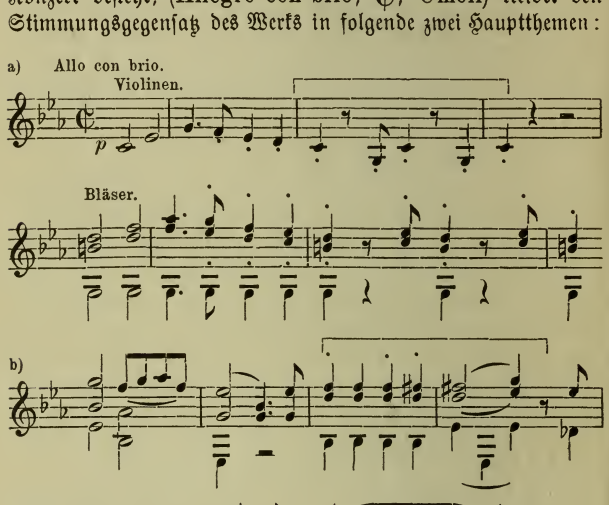
Beethovens Konzerte haben zwar nicht die gleiche geschichtliche Bedeutung wie seine Symphonien, aber auch sie gehören ohne Zweifel zu den bedeutendsten Tondichtungen ihrer Gattung und haben ihre Lebenskraft seit hundert Jahren hinreichend bewiesen.

Ihr Stil schließt, hie und da erweiternd und reformierend, an Mozart an, in den Ideen aber äußern sie, vom dritten Klavierkonzert ab, wo nicht durch die Erfindung, so durch die Verknüpfung den tiefen und freien Geist, der alle Beethovensche Kunst auszeichnet. Eine Eroica und eine Neunte giebt es unter diesen Konzerten Beethovens allerdings nicht, aber sie gleichen den Symphonien und den bedeutendsten Klaviersonaten auch darin, daß sich keine Doubletten unter ihnen finden. Jedes der sieben fertigen Konzerte, die Beethoven — mit Einschluß des Violinkonzerts und des sogenannten Tripelkonzerts — hinterlassen hat, ist ein besonderes Bild aus seinem Seelenleben, jedes trägt eigne Züge und hat seinen ausgeprägten Charakter für sich allein.

Das Cmoll-Konzert für Klavier, das im Jahre 1800 entstanden ist, enthält den künstlerischen Niederschlag ernster Stimmungen, wie sie den Komponisten in jener Zeit, wo die Verschlimmerung seines Gehörleidens den Ausblick in die Zukunft verdüsterte, häufiger erfüllten. Es löst die von der Instrumentalmusik aller Zeiten immer wieder aufgenommene Aufgabe: den Gegensatz zwischen Schwermut und Frohsinn zum Ausgleich zu bringen, mit dem Sieg der Hoffnung und der Lichtgedanken. Am klarsten wird diese Absicht Beethovens, wenn man den Anfang des Konzerts mit seinem fröhlichen Ende vergleicht, aber der

Grundgedanke der Komposition tritt uns überall entgegen; schon die Einleitung des ersten Satzes spricht ihn deutlich aus. Es handelt sich von ihr ab um Wiederholungen und Variationen, deren jede höher, in größere Nähe des Zieles führt. Das Cmoll-Konzert ist dadurch ein Muster für die Kunst Steigerung mit Einheitlichkeit zu verbinden.

Der erste von den drei Sätzen, aus denen auch dieses Konzert besteht, (Allegro con brio, ¢, Cmoll) kleidet den Stimmungsgegensatz des Werks in folgende zwei Hauptthemen:

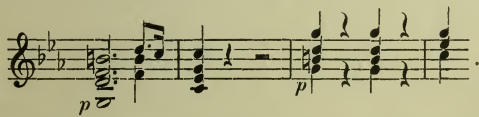


a) rückt den Ausdruck der Sorge durch den leichten Ton (piano) zunächst ins Gebiet der Ahnungen und Träume; schon vom fünften Takt ab wird er mit dem Aufstieg in die None der

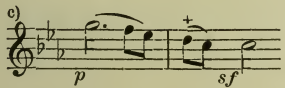
Dominant und durch den Halbschluß der Periode, schmerzlicher und banger.

b) stellt sich ihm entgegen wie eine freundliche Erinnerung; es ist vielleicht eine beabsichtigte Reminiscenz an die Romanze in J. Haydns Militärsymphonie.

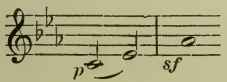
Diese beiden Themen sind für Beethoven aber nur die Hauptrepräsentanten des Gedankengangs im ersten Satz; Minister umgeben das Königspaar, erläutern seine Ideen und führen sie weiter. Es finden sich in der Entwicklung des Satzes einzelne interessante Stellen, wo Beethoven dessen Gesamtinhalt gleichsam rekapitulierend und orientierend in wenige Takte zusammendrängt. Das geschieht z. B. nachdem das Thema a) auf der Tonika zum Ganzschluß gekommen ist, mit dem kleinen Nachsatz:



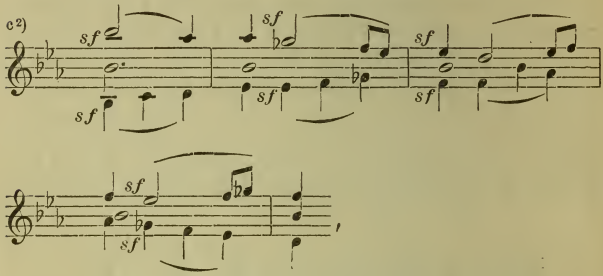
Vorwiegend aber strebt er darnach ins Innere der in den führenden Themen ausgesprochenen Grundstimmungen einzudringen, was sie an Gemüts- und Phantasiekraft bergen, zu beleben und sie zu einander in Wechselwirkung zu bringen. Die Brücken baut er als Haydns größter Schüler auf Nebenideen. Eine der wichtigsten ist das kleine Motiv



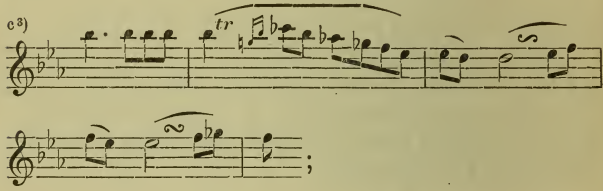
das zuerst im unmittelbaren Anschluß an a) als unscheinbarer Kontrapunkt der Violinen, die von den Bässen gespielte Variante des Hauptmotivs



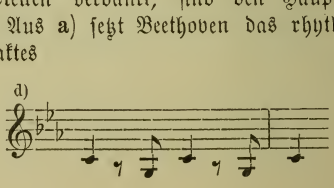
begleitet. Der (mit + bezeichnete) Vorhalt ist der Keim erstaunlich ausdrucksvoller, nur scheinbar neuer Themen, die, wo sie auftreten, den Zweck haben dem drohenden Ernst des Thema a) halb klagend, halb bittend zu begegnen. Das Orchester vergrößert die kleine Zeile (in der Einleitung) zu:



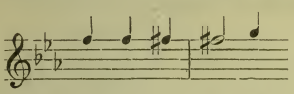
im Klavier wird daraus:



außerdem wachsen aus den zwei Noten des Vorhalts taktelange Achtelfiguren, die feste Akkorde abschließen und verbinden. Zwei andere von diesen Nebenideen, denen das Konzert einige seiner herrlichsten Stellen verdankt, sind den Hauptthemen selbst entnommen. Aus **a**) setzt Beethoven das rhythmische Motiv des dritten Taktes



so überraschend und schön an die Spitze neuer Wendungen, wie es einem bloßen Talent niemals geglückt sein würde. Aus b) bildet er vom Schluß des ersten Absatzes ab die Takte

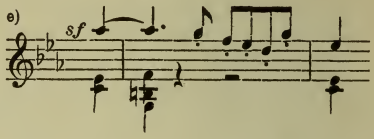


zu einer selbständigen Gesangmelodie aus, die immer, wo sie eintritt, Trost und Resignation edel und ergreifend ausströmt.

Einfach, wie der Bestand und die Natur des verwendeten Tonmaterials, sind auch die Formen, in denen Beethoven aus ihm den Satz aufbaut. An seine Spitze stellt er ein längeres Vorspiel des Orchesters, darin dem Verfahren folgend, das in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts für das Klavierkonzert allgemeiner aufgenommen wurde und seit Mozart für die Konzertkomposition überhaupt die Bedeutung eines Gesetzes erlangte. Das ältere Konzert läßt Chor und Solisten rasch und häufig wechseln, die Zeit des Hamburger Bach fand es für die dünne Stimme des damaligen Klaviers vorteilhafter, wenn die konzertierenden Parteien lieber nach einander als mit einander sprächen und, jede für sich, in längeren Reden zu Worte kämen. Dem von da ab häufiger, seit Mozart regelmäßig auch mit Bläsern besetzten Orchester fiel dabei aus praktisch verständlichen Gründen die Aufgabe zu: anzufangen und einzuleiten und es wird bräuchlich in der Einleitung des ersten Satzes dessen Hauptinhalt thematisch zusammenzufassen, dem Zuhörer gewissermaßen den ganzen Text, über den gehandelt werden soll, in die Hand zu geben.

Das Vorspiel, oder wie der übliche Ausdruck lautet, das erste Tutti zum C moll-Konzert Beethovens ist eins der ausführlichsten. Es hat eine Länge von nicht weniger als 111 Takten und ist so selbständig gehalten und abgeschlossen, daß man es ganz gut auch auf einem geeigneten Programm als reinen Orchestervortrag einstellen könnte. Es bringt nicht bloß die beiden Hauptthemen a) und b), sondern auch etliche kurze Durch-

führungen, die sich auf größere und kleinere Teile dieser Hauptthemen stützen. Es ist eine vollständige Sonatine mit Coda. Aus letzterer wird für den weiteren Verlauf das an den Nonenakkord in a) anknüpfende Motiv:



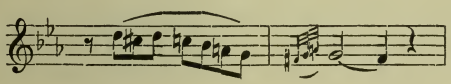
bedeutend.

Eine der schönsten Stellen dieses Vorspiels ist die, wo Thema b) aus **Es dur** über **C moll** nach **C dur** einlenkt. Sie ist so gut wie das bestimmte Versprechen eines glücklichen Ausgangs; gegen das Licht, das von diesem **C dur** ausgeht, vermag die sogleich und später kommende Finsternis kaum etwas Ernstliches.

Dem Vorspiel folgt das erste Solo des Klaviers im wesentlichen als eine getreue Wiederholung und Übertragung der vom Orchester gebrachten Musik. Das Klavier ändert nur Kleinigkeiten, seiner Natur nach zu Verzierungen und Figuren geneigt. In einem wichtigen Punkt aber ist die Anlage dieses Solos neu und reformatorisch. Beethoven läßt nämlich das Orchester nicht völlig schweigen, sondern es greift in das Solo mit ein, hie und da, um Klang und Harmonie leise zu füllen, an den meisten Stellen mit der Absicht Form und Geist zu beleben. Das erstere geschieht in der Weise, daß viertaktige oder längere Abschnitte des Vorspiels jetzt zur Hälfte auf Orchester und Klavier verteilt werden, daß die Orchesterbässe thematische Wendungen der linken Hand unterstützen. Als Träger der eigentlichen musikalischen Idee tritt das Orchester gegen den Schluß des Solos hervor. Decent, aber die Stimmung merklich auffrischend, spielen erst Bläser dann Streicher in die Gänge und Arpeggien des tändelnden Klaviers Anklänge an d) hinein. Das erste Solo endigt nach reizenden Trillern mit einem virtuosen Bravourlauf in **Es dur**.

Das zweite Tutti setzt mit e) ein, Motive aus d) gebildet setzen seinen freudigen Ton fort. Schnell schlägt er aber in die Resignation von c^2) um; nach 21 Takten schon ist dieser zweite Orchesterabschnitt ins Stocken und ans Ende gekommen.

Abermals, wie am Schluß des Vorspiels, setzt das Klavier, wie aufgeregt und wie unwillig über die vernommene Wendung ein. Es sucht ihr mit dem Motiv d) zu steuern und leitet mit ihm in den Mittelteil des Satzes ein. Vorspiel und erstes Solo des Klaviers zusammen entsprechen der sogenannten Themengruppe des Sonatensatzes. Daß die Sonatenform thatsächlich dem Aufbau des Stückes zu Grunde liegt, wird jetzt zweifellos: wir stehen vor der: „Durchführung", vor jener freien Mischung und Umbildung des Themamaterials, durch die die Entwicklung der Stimmung zur Klärung und zum entscheidenden Abschluß gebracht werden soll. Wie im Durchführungsteil fast immer der Stil der Konzertsätze die breite Scheidung von Chor- und Soloabschnitten aufgiebt, so treten auch hier Klavier und Orchester in engere Berührung und stellen die entgegengesetzten Ideen einander unmittelbar gegenüber. Dabei führt jenes die Sprache des Optimisten, dieses die des Pessimisten. Für den Stimmungsverlauf giebt der erste Abschnitt der nur kurzen Durchführung den Ausschlag durch das außerordentlich innige Thema des Klaviers:



das ebenfalls zur Familie des Motivs c) gehört. Seine rührenden Bitten erweichen das Orchester: es intoniert eine friedliche Träumerei, Tongestalten, aus dem ersten Motiv vom Thema a) gebildet, schweben leicht und ruhig in den Holzbläsern hin. Unwillkürlich denkt der Hörer bei diesem zweiten Abschnitt der Durchführung an ähnliche Idyllen Beethovens im langsamen Satz

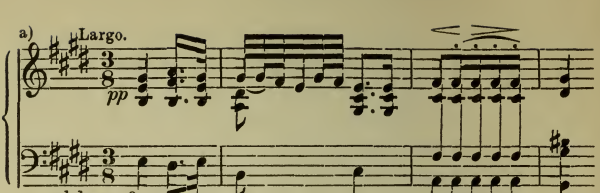
seiner C dur-Symphonie und in seinen beiden großen Leonoren-ouvertüren. Auch die Motive und die Mittel sind die gleichen. Im dritten Abschnitt fallen die Bläser in kurze, wehmütige, Seufzern gleichende Vorhaltsbildungen zurück, das Klavier hält an der aufgerichteten Stimmung mit herzhaft ausgreifenden Akkordfiguren fest und endet den Durchführungsteil im Ton der Kraft.

Dem entspricht die ganze Behandlung des nun folgenden dritten Teils des Satzes, der sogenannten „Reprise". Sie ist eines der glänzendsten und frühesten Beispiele für Beethovens Streben und Vermögen überkommene Formen innerlich zu begründen. Gleich, daß das Hauptthema a) nicht, wie im Anfang der Themengruppe piano, sondern vom ganzen Orchester ff gebracht wird, ist ein bedeutungsvoller Zug: der Gefahr wird jetzt fest ins Auge geblickt! Die Reprise drängt den Inhalt der Themengruppe energisch und durch Beseitigung der zagenden Übergangsschritte zusammen. Überraschend schnell ist das zweite Thema b) — diesmal in C dur — da und von ihm ab herrscht Durklang und ein mutiger, hoffnungsfroher Sinn vor. Einem letzten ernsten Ansturm düsterer Regungen, die im Orchester auf Grund von a) heranziehen, begegnet das Klavier mit einer Kadenz. Ihre nähere Gestaltung hat Beethoven nach altem Brauch dem Ermessen der Virtuosen überlassen. Da sich die heutigen darauf nur selten noch verstehen, haben angesehne Tonsetzer für einen genügenden Vorrat solcher Kadenzen zu älteren Klavierkonzerten, auch zu Beethovenschen, gesorgt. Der Spieler wird gut thun, bei der Auswahl sich mehr von Kürze und Charakter als von der Menge der in der Arbeit entwickelten Kunst bestimmen zu lassen. An der hier in Betracht kommenden Stelle braucht es einen knappen Satz, der zunächst den rauhen Ton des Orchesters entschieden abweist und dann an Bilder des Glückes anspielend verklingt. In diesem Sinn hat sich Beethoven das Ende der Einlage gedacht und darnach den Einsatz des Tutti entworfen. Dieser Einsatz gehört zu den allerfeinsten und tiefsten Erfindungen, die die gesamte Instrumental-

musik aufzuweisen hat. Geradezu mystisch tritt das Orchester wieder ein: auf einer Dissonanz, pp, das Motiv d) in der erst von Beethoven in ihrer stillen Poesie erkannten und hervorgezogenen — 1. Symphonie! — Pauke; das Klavier aber träumt in weich jubelnden Figuren weiter. Schon in seinem C dur-Konzert hat Beethoven die gleiche Stelle durch eine romantische Ausweichung ausgezeichnet; aber sie entwickelt sich dort umständlich, hier überrascht sie vollständig. Es ist eines der vielen Zeugnisse, die für die Zeitgenossen Beethovens rühmlich sprechen, daß die wunderbare Schönheit dieser Idee sofort erkannt und gepriesen worden ist! Schnell kommt von da ab der Satz mit einem, dem Erwachen aus lieblichen Träumen gleichenden Crescendo zu einem Schluß in Kraft und Entschlossenheit.

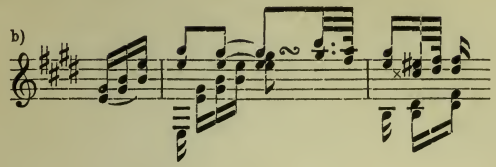
Der zweite Satz des C moll-Konzertes (Largo, $^3/_8$, E dur) ist unter den vielen Kompositionen, in denen Beethoven an der vielgeschmähten Epoche der Aufklärung eine Ehrenrettung vollzogen und ihrer religiösen Tiefe Denkmäler gesetzt hat, eine der herrlichsten. Er gehört zu jenen Scenen häuslichen und persönlichen Gottesdienstes, die, von den Klaviersonaten aus, zuerst den Sieg der Beethovenschen Kunst entschieden haben und die immer ihren unsterblichsten Teil bilden werden. Unter den zahlreichen Musikern, die von Gluck ab ihre Weltanschauung nach Klopstock richteten, hat keiner den Stunden andächtiger Sammlung einen so feierlichen, die Gedanken über Irdisches so hoch hinaustragenden und dabei so schlichten Ausdruck verliehen, wie Beethoven. Diese Verbindung von Erhabenheit und Natürlichkeit, von philosophischer Größe und intimer Gemütswärme war ganz sein eigen. Die Wiener Schule kannte sie nicht, die Besten unter den späteren Tonsetzern nahmen sie zum Vorbild. Das Largo unseres C moll-Konzerts insbesondere kehrt mit wesentlichen Zügen in der C moll-Symphonie von Johannes Brahms so deutlich wieder, daß sich die Absichtlichkeit der Anknüpfung kaum abweisen läßt.

Schön und voll tiefen Sinnes ist hier schon die Wahl der Tonart. Wenn das Hauptthema:

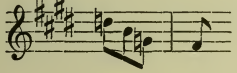


in dem ganz unerwarteten **E dur** einsetzt, so sind wir dadurch allein, wie mit einem Zauberschlag den leidenschaftlichen Regionen des vorausgegangenen Tongemäldes völlig entrückt, kaum bedurfte es noch des Kontrastes den der sanfte Klavierton zu der Wucht des Klanges bildet, mit dem das Orchester den ersten Satz abschloß. Wie es Beethoven so oft in seinen langsamen Sätzen, am ergreifendsten vielleicht in seiner Neunten Symphonie thut, führt er auch hier die Seele zu einer sicheren Stelle des Friedens, zu einer unversieglichen Quelle neuer Kraft: Er blickt zum Himmel und betet. In den als a) angeführten vier Takten ist der Charakter dieses Gebets bereits gegeben: es weist als Beichte mit frommen, kindlichem Vertrauen auf den Druck, von dem das Gemüt befreit sein möchte. Der weitere Aufbau des Hauptthemas nicht nur, sondern des ganzen Satzes ruht auf dem Wechsel einer im Gottesfrieden Klärung suchenden und einer von Wehmut und Sorge noch bewölkten und — wie die raschen Modulationen im Hauptthema zeigen, — tief erregten Stimmung. Der Stimmungsproceß des ersten Satzes wird demnach hier nochmals durchgeführt, aber vor einer höheren Instanz und in sanfteren, ruhigeren Formen. Namentlich das Orchester wehrt, wo es selbständig eintritt, die Dämonen ab. Sein erster Einsatz gleich beugt einem Rückfall in die Melancholie vor; die Friedenstöne des Themaanfangs kommen da zur rechten Zeit, nachdrücklich wiederholt es das Motiv in den Bässen, die Schlußtakte von a) aber wendet es in einen freudigen, siegesgewissen Charakter. Damit schließt der erste Teil des Satzes. Der Solist setzt das nächste Thema ungewöhnlicher Weise in der Haupttonart **E dur**

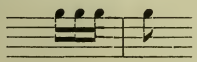
und als einen Anhang des eben gezeigten Bildes zukünftigen Glücks ein:



Es schließt, vom Orchester nur mit kurzen Einschaltungen bereichert, in **H dur** und nach diesem Schluß beginnt eine knappe Durchführung. Das Klavier steuert zu ihr, wie in freudige Schwärmerei versunken, nur Ornamente bei, die Gedanken trägt das Orchester mit einem Dialog, in dem Fagott und Oboe das sinnende Motiv



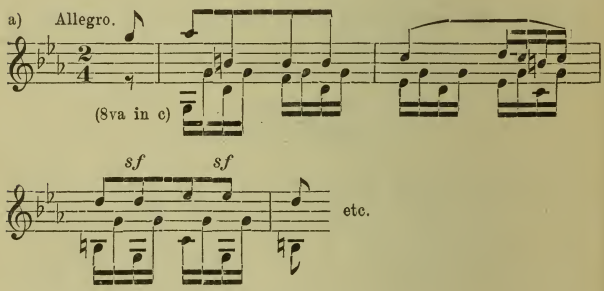
verfolgen. Sie geraten bald in einen Ernst, der sich der Schwermut nähert. Zu dieser Stelle findet sich in dem langsamen Satz der zweiten Symphonie ein im Motiv



und in Harmonie fast wörtlich übereinstimmendes Seitenstück. Diesmal ist es das Klavier, das auf freundlichere Wege zurückführt, indem es über eine einfache aus der Höhe herabflatternde Skalenpassage in das Hauptthema **a**) einlenkt. Damit hat die Reprise begonnen. Sie weicht vom Anfang des Satzes mit dem Verhältnis von Klavier und Orchester schon in der Ausführung der zum Thema **a**) gehörigen Gruppe bedeutungsvoll ab und schließt sie mit Äußerungen gekräftigter und gestärkter Stimmung durch kurze laute Akkorde des Instrumentenchors. Thema **b**) übergeht sie ganz. Seine Stelle nimmt eine Kadenz des Klaviers ein, die Beethoven diesmal nicht dem Spieler über-

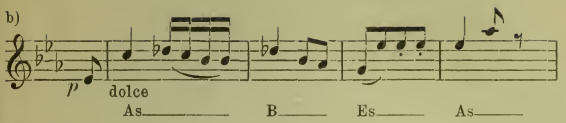
lassen, sondern selbst hingeschrieben hat. Sie kann als ein Muster sowohl für den Charakter, wie für den Umfang, den solche freie Einlagen in der guten Zeit hatten, gelten. Nach ihr klingt der Satz wie in Schlummermotiven aus. Nur hat Beethoven diesen Schlußeindruck in einem der wunderlichen Humore, die von seiner Person nicht zu trennen sind, durch einen letzten, erschreckenden Akkordschlag im ff zerstört.

Das Finale des Konzerts (Allegro, $^2/_4$, Cmoll) als Rondo betitelt und aufgebaut, steht etwas unter dem Zwang der Konvention und ist in höherem Grade eine heitere, fröhliche Gesellschaftsmusik, als es die vorhergegangenen Sätze erwarten lassen. Beethoven hat hier die konsequente weitere Durchführung des bisher behandelten Stimmungskonflikts gegen die hergebrachten Pflichten der Konzertmusik zurückgestellt. Keineswegs aber hat er ihn ganz außer acht gelassen. Das zeigt schon das Hauptthema, das als Refrain des Rondos häufig genug, in der Regel spannend und witzig, zurückkehrt:

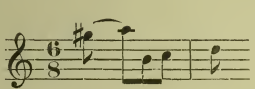


hinreichend. Die None im Einsatz führt sogar unmittelbar auf das Thema a) im ersten Satz zurück.

Unter den selbständigen Zwischensätzen, welche die Wiederholungen und Variationen der Rundstrophe unterbrechen, ist der bedeutendste, das den zweiten Hauptteil eröffnende, zuerst von der Klarinette gebrachte Thema b).



Diese innige, echt Beethovensche Gesangstelle bildet mit dem an sie anschließenden Fugato über Thema a) und dem aus geistreichen Überraschungen gebildeten Übergang zur Wiederholung des ersten Hauptteils die Höhe des Satzes. Das Ganze schließt mit einem Anhang (Presto, $^6/_8$, C dur), der das Anfangsmotiv von Thema a) zu



umbildend, erst ausgelassen freudige, dem Ende zu aber auch höhere, an den ersten Satz erinnernde Töne anschlägt.

Die erste Aufführung des Werkes fand zu Wien am 5. April 1803 statt. Beethoven selbst spielte die Solopartie. Im November des folgenden Jahres, mit Widmung an Prinz Louis Ferdinand von Preußen veröffentlicht, verbreitete es sich schnell. Im Leipziger Gewandhaus trug es Madame Müller schon im Dezember vor, noch in demselben Winter mußte es wiederholt werden. Die erste ausführliche Recension in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung — April 1805 — nennt es sofort „eins der im Geist und Effekt vorzüglichsten Konzerte, die je geschrieben worden sind."

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) Bach, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) Beethoven, Missa solemnis.
515. (123) Berlioz, Requiem.
541. (31) Händel, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
588. **Beethoven**, 3. Klavierkonzert, C moll.
589. —— 4. Klavierkonzert, G dur.
504. —— Missa solemnis.
527. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C moll.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D moll.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
583. —— 3. Symphonie, F dur.
585. —— 4. Symphonie, D moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D moll.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C moll.
590. **Chopin**, Klavierkonzert, E moll.
591. —— Klavierkonzert, F moll.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D moll.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.

Nr.
529. **Händel**, Samson.
541. —— Messias. Siehe Konzertführer mit Text.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
584. —— Symph. Nr. 11, G. (Militär.)
586. —— Symphonie Nr. 12, B.
587. —— Symph. Nr. 16, G. (Oxford.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende v. d. heil. Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— Symphonie Nr. 3, A moll.
575. —— Symphonie Nr. 4, A.
512. **Mozart**, Requiem.
579. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G moll.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
592. **Schumann**, Klavierkonzert, A moll.
540. —— Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D moll.
559. **Sinding**, Symphonie, D moll.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Vltava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie.
557. —— 5. Symphonie, E moll.
528. —— Symphonie pathétique, H moll.
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser. (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).
604. —— Mohnblumen (bearbeitet von Hans Hofmann).
605. **Volbach**, Es waren zwei Königskinder (bearbeitet von W. Rabl).
606. **Wagner**, Das Liebesmahl der Apostel (bearbeitet von A. Mielke).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 589.

780.8
B74m2
v.589

Kleiner Konzertführer.

Beethoven

Klavierkonzert Nr. 4

(Op. 58)

in Gdur

(Kretzschmar)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Beethoven, Klavierkonzert Nr. 4 in Gdur. (Op. 58.)

Inhalt.

Allegro moderato. — Andante con moto. — Rondo (Vivace.)

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch:

Partitur 4½ ℳ, Orchesterstimmen, 16 Hefte je 30 ₰,
Pianofortestimme 1½ ℳ, 2. Pianoforte 1 ℳ,
für 2 Pianoforte 2½ ℳ.

Klavierkonzert Nr. 4

Gdur (Op. 58)

von

Ludwig van Beethoven.

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

780.8
B74m2
r589

Klavierkonzert Nr. 4, G dur (Op. 58).

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

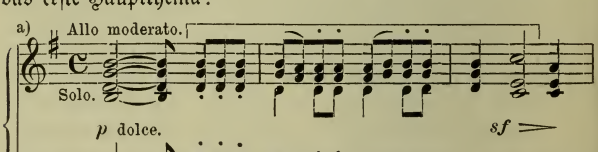
Beethovens Konzerte haben zwar nicht die gleiche geschichtliche Bedeutung wie seine Sinfonien, aber auch sie gehören ohne Zweifel zu den bedeutendsten Tondichtungen ihrer Gattung und haben ihre Lebenskraft seit hundert Jahren hinreichend bewiesen.

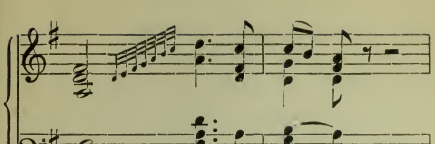
Ihr Stil schließt erweiternd und reformierend an Mozart an, in den Ideen äußern sie, von dem dritten Klavierkonzert ab, wo nicht durch die Erfindung, so durch die Verknüpfung den tiefen und freien Geist, der alle Beethoven'sche Kunst auszeichnet. Eine Eroica und eine Neunte giebt es unter diesen Konzerten Beethovens allerdings nicht, aber sie gleichen den Sinfonien und den bedeutendsten Klaviersonaten auch darin, daß sich keine Doubletten unter ihnen finden. Jedes der sieben fertigen Konzerte, die Beethoven — mit Einschluß des Violinkonzerts und des sogenannten Tripelkonzerts — hinterlassen hat, ist ein besondres Bild aus seinem Seelenleben, jedes trägt eigne Züge und hat seinen ausgeprägten Charakter für sich allein.

Das Klavierkonzert in G dur, das vierte, das Beethoven geschrieben hat, ist ein Werk der Anmut und Innigkeit. Wie Shakespeare mit dem „Sommernachtstraum", wie Goethe mit „Hermann und Dorothea" von der Arbeit an schweren Fragen ausruhten, so war auch Beethoven darauf bedacht, sich nach geistigen Kämpfen durch Friedensbilder zu entschädigen und zu erfrischen. Der C moll-Sinfonie ließ er die Pastorale folgen, nach dem schwermütigen C moll-Konzert wandte er sich mit seinem G dur-Konzert einem freundlichen Gegenstück zu. Die Zartheit der Empfindung, ihre Wärme, die schwärmerische und träumerische Richtung der Phantasie, ihr naiv herzlicher Ausdruck von Freude und Fröhlichkeit drücken dieser Tondichtung einen weiblichen Stempel auf. Die G dur-Sonate aus op. 14 und dieses G dur-Konzert sind Beethovens bedeutendste Instru-

mentalbeiträge zu dem Kapitel: „Frauenliebe und Leben". Jedenfalls ist dieses Konzert den Ideen nach eine seiner eingänglichsten und liebenswürdigsten Kompositionen, es zeichnet sich in der ganzen Gattung durch seine weiche Schönheit, durch die Sinnigkeit und Lebendigkeit, mit der es bis in die kleinste Faser gestaltet ist, merklich aus. Trotzdem hat es bei der musikalischen Welt und auch bei den ausgesprochensten Freunden des Meisters keineswegs sofort Liebe und Verständnis gefunden. Den Wienern wurde das schon seit 1802 in Arbeit genommene, im Jahre 1805 ziemlich fertige, im August 1808 (als op. 58) veröffentlichte und dem Erzherzog Rudolph gewidmete Kunstwerk von Beethoven selbst im Dezember des letzten Jahres vorgespielt, blieb aber dann — wie Nottebohm annimmt — bis 1830 ruhen. In Leipzig nannte nach der ersten Aufführung im Gewandhaus (April 1809) die „Allgemeine Musikalische Zeitung" das G dur-Konzert das wunderbarste, eigentümlichste, künstlichste und schwierigste von allen Beethovenschen Konzerten.

Diese Schwierigkeiten sind allerdings vorhanden, auch heute noch. Sie liegen in der Form des ersten Satzes (Allegro moderato, C, G dur). Wohl hat er die übliche Gestalt des Sonatensatzes und entwickelt sich in den bekannten drei Hauptteilen: Themengruppe, Durchführung, Reprise. Aber es entspricht dem schwärmerischen Sinn des Bewohners, daß der Bau sehr frei, fast phantastisch und nur wenig übersichtlich geführt ist. Wie das auch bei Mozart vorkommt, läßt Beethoven das Vorspiel mit dem Soloinstrument beginnen. Das Klavier setzt das erste Hauptthema:

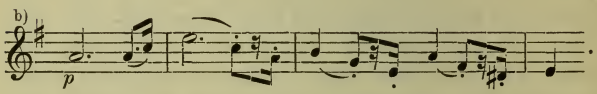




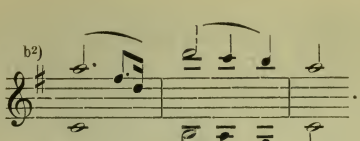
ein, das Orchester bringt die zweite Hälfte. Dabei läßt es aber gleich mit seinem ersten Akkord, dem fremd und herrisch klingenden H dur-Dreiklang einen Widerspruch gegen die Gedankenrichtung des Solisten bemerken, der erst im Finale des Konzerts zur Versöhnung gelangt. Auch in der Weiterführung und im Abschluß des Themas spricht er sich aus. Das Klavier kommt mit seinem Teil zu einem fragenden, unbestimmten Ende (auf dem Halbschluß), das Orchester über warme, entschiedne Wendungen zu einem beruhigenden, fromm zuversichtlichen. Doch nimmt es die Motive des Solisten auf und baut aus ihnen die Einleitung des Satzes. Herkömmlicher Weise ist auch diese Orchestereinleitung, wenn sie auch mit ihren 74 Takten den Umfang desselben Abschnitts im C moll-Konzert bei weitem nicht erreicht, ziemlich lang. Sie dient ebenfalls dazu, den Hörer mit den Ideen, die in der Komposition behandelt werden sollen, im voraus vollständig bekannt zu machen. Aber Beethoven läßt diese Ideen zum Teil nur stückweise eintreten, variiert diese Stücke sofort und schließt die Gedankenreihe erst nach langen Unterbrechungen ab. Die Gegensätze platzen ohne Vorbereitung an ungewohnter Stelle herein. Am Tonartsverhältnis erkennt man kaum, ob es sich um Haupt- oder Nebenideen, um Fortsetzungen oder Einwände handelt; auch andre äußerliche Orientierungsmittel lassen im Stich. Hier geht eine Auslassung, dort eine Einschaltung wider die Erwartung des Hörers. Unter den Kompositionen aus der mittleren Zeit zeigt keine andere Beethovens Tendenz, die Form dem Inhalt unterzuordnen, der Darstellung die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit einer Improvisation zu geben, deutlicher als

der erste Satz seines G dur-Konzerts und zwar vom Anfang an.

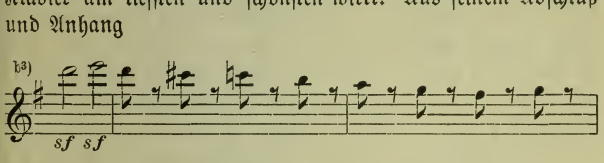
Nachdem das Hauptthema abgeschlossen ist, beginnt schon eine Durchführung über seine (oben eingehakten) ersten Takte, die im ganzen Satz die Phantasie des Komponisten am meisten beschäftigen. Sie fängt sinnend und träumerisch an, nimmt aber bald einen raschen Aufschwung ins Freudige, gerät sogar in den Ton des Entzückens. Ebenso plötzlich schlägt diese Stimmung um. Ohne alle Vermittelung setzt an das schließende Ddur der A moll-Akkord an und mit ihm ist das zweite Thema des Satzes da:



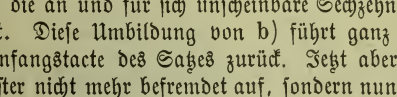
Es überschattet das sonnige Ende des Hauptthemas a) wie eine heranziehende Wolke; es hat aber nicht den Sinn eines wirklich feindlichen Elements, sondern es ist nur eine schärfere Fassung des Mißtrauens und der Abneigung, die der eine Partner des Konzerts, das Orchester, gegen die vom Solisten vorgeschlagene Idee hat. Grade im Augenblick, wo sie ihn in Wallung gebracht hat, regt sichs in ihm melancholisch, er bricht ab und erhebt nochmals Bedenken, Widerspruch und bringt einen Gegenvorschlag. Das Thema kehrt wieder im Satz, aber es greift nicht eigentlich ein. Es ist kein Zufall, sondern es hat tiefe Bedeutung, daß das Klavier die Mollfassung dieses Themas nirgends aufnimmt. Zunächst geht Beethoven mit ihm aus dem Amoll nach Cdur, verknüpft es dann mit den bedeutungsvollen Achtelmotiven des Hauptthemas, an die sich das Orchester den ganzen Satz hindurch am liebsten hält, und nicht lange dauert es, da steht an der Stelle von b) eine ganz optimistische Umbildung.



Dieser Gruß an die Hoffnung ist es, mit dem später das Klavier am tiefsten und schönsten wirkt. Aus seinem Abschluß und Anhang



hat es sich die an und für sich unscheinbare Sechzehntelfigur tief eingeprägt. Diese Umbildung von b) führt ganz folgerichtig auf die Anfangstacte des Satzes zurück. Jetzt aber nimmt sie das Orchester nicht mehr befremdet auf, sondern nun lauten sie:

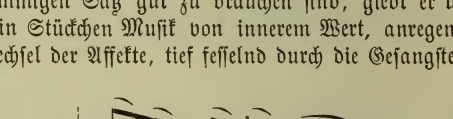


Das ist der Ton der einschlummernden Sorgen und des ruhigen Glücks. Damit ist das Vorspiel zum Ende gebracht, Schluß und Anfang harmonisch verknüpft.

Noch in seinem C moll-Konzert behandelt Beethoven das Vorspiel des Orchesters als ersten Teil der Themengruppe und läßt ihr als zweiten das erste Solo des Klaviers so folgen, daß es im wesentlichen nur dessen Inhalt wiederholt. Hier im G dur-Konzert ist aber dieses erste Solo keine einfache Wiederholung, sondern eine sehr freie Variation. Sie ändert den

Inhalt durch Zusätze und durch Umbildung des Charakters einzelner Abschnitte, sie formt aber auch das Verhältnis, das an dieser Stelle zwischen Solisten und Instrumentenchor sonst üblich ist, dadurch um, daß das Orchester seine begleitende und unterstützende Mitwirkung an mehreren Punkten mit einer selbständigen und führenden vertauscht.

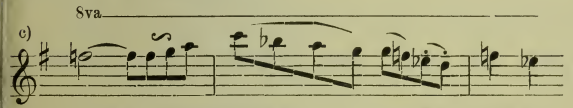
Das Klavier führt sich mit einem Präludium ein, dessen Gedankenkern die erste Achtelbildung aus dem Hauptthema a) ist. In der scheinbaren Zwanglosigkeit dieses kurzen, nur 16 Takte langen Sätzchen zeigt sich die ganze Überlegenheit und Freiheit eines großen Meisters. Indem sich der Solist anstellt, als wolle er nur Ton, Klang und Leistungsfähigkeit des Instruments probieren, sich überzeugen, ob die Tasten ansprechen, ob sie für Kantilenen, ob für rasche und feurige Gänge, ob für mehrstimmigen Satz gut zu brauchen sind, giebt er uns doch gleich ein Stückchen Musik von innerem Wert, anregend durch den Wechsel der Affekte, tief fesselnd durch die Gesangstelle:



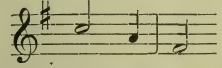
So kann nur ein Meister präludieren, so nur ein großer Künstler während der oberflächlichen Vorbereitung schon tief bei der Sache sein.

Wenn schon hier das Orchester in das Solo einfällt, so ist das auf Beethovens Bestreben dem Konzert den Charakter eines regen und lebendigen Dialogs zu geben, zurückzuführen. Es schien ihm natürlich, daß der Instrumentenchor den Solisten mahnt, nicht abzuschweifen und ihn auf das an die Spitze des Gedankenaustausches gestellte Thema aufmerksam macht. So intonieren denn Violinen und Holzbläser: ꝛc. und nun nimmts der Solist auch sogleich auf. Allerdings um-

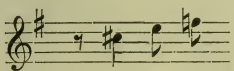
spielt er die Achtel sofort mit Oktaven und entfernt sich schon nach vier Takten mit leichten Gängen nach unten und oben, mit luftigen und schweren Klängen aus der ruhigen Sphäre des gegebenen Motivs. Ihm gefällt's zu schwärmen, während das Orchester sich um den deutlichen Zusammenhang mit dem Hauptthema weiter bemüht. Doch nehmen auch die Phantasien des Klaviers trotz ihrer Ungebundenheit immer auf den leitenden Gedanken des Satzes irgend einen mehr oder minder versteckten Bezug, hier mit einer Modulation, dort mit einem winzigen Motiv aus der Melodie. Das breiteste und zugleich schönste Citat, das das Klavier dem Hauptthema sehr frei variierend entnimmt, ist die B dur-Stelle:



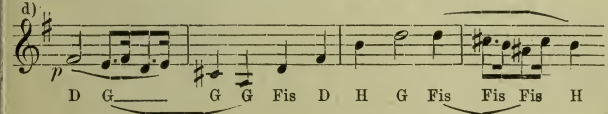
Da beugt sich auch das Orchester wie schweigend und festgebannt dem Eigenwillen des Solisten und verliert selbst den reinen Text: das Motiv



(aus dem 3. und 4. Takt) mit dem es weiter treiben will, wird ihm zu:

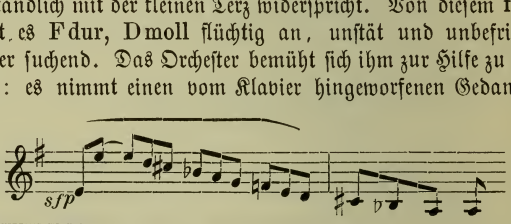


und als das Klavier darüber in freudig ausschweifende Gänge gerät, beschwichtigt es mit einem neuen Gedanken, für den hier, wo wir noch in der Themengruppe sind, eigentlich gar kein Platz ist:



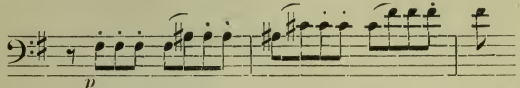
Er führt wieder in den Bereich des Hauptthemas zurück und nun benutzt das Orchester die erste Gelegenheit um Thema b) — jetzt von D moll aus — zu bringen und in den regelmäßigen Gang des Vortrags zu kommen. Thatsächlich verläuft auch, von dem Einsatz von b) ab, der zweite Teil der Themengruppe im wesentlichen als Transposition des ersten. Nur darin weicht er vom Schema ab, daß das Klavier nicht die musikalische Führung übernimmt und von seinem Soloplatz nur bescheidenen Gebrauch macht. Es überläßt die Themen dem Orchester und umkreist sie mit fein erdachten, bald zart anschmiegenden, bald mächtig ausholenden Figuren. Erst als b^2) erreicht wird, greift es entscheidend ein, drängt die Instrumente beiseite und spielt ihnen die liebliche Weise noch einmal nachdrücklich*) vor. Diese Einschiebung verzögert das Ende der Themengruppe um etliche Takte, verstärkt aber ihren anmutig poesievollen Gesamteindruck bedeutend.

Der Durchführungsteil des Satzes ist verhältnismäßig kurz. Das Klavier beginnt ihn wieder ähnlich präludierend wie den Anfang seines ersten Solos; es äußert dabei aber die Absicht neue Vorstellungskreise zu betreten sehr entschieden dadurch, daß es dem D dur-Schluß des Orchesters, zwar leise, aber doch genügend verständlich mit der kleinen Terz widerspricht. Von diesem f aus läuft es F dur, D moll flüchtig an, unstät und unbefriedigt weiter suchend. Das Orchester bemüht sich ihm zur Hilfe zu kommen: es nimmt einen vom Klavier hingeworfenen Gedanken:

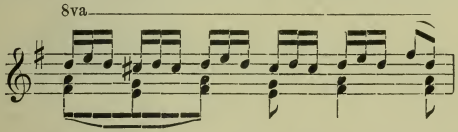


* Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt eine Abschrift der Partitur, in die Beethoven über diese Stelle ein ritardando geschrieben hat. Eine Reihe weiterer Tempomodifikationen, die in der Solopartie angegeben sind, sowie sehr wichtige Passagenänderungen, die zum Teil über das viergestrichene C, — zur Zeit, als das G dur-Konzert komponiert wurde, der

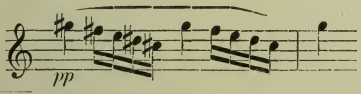
in den Streichinstrumenten thematisch auf und gesellt ihm in den Bläsern einen sicheren Begleiter bei, der das Wesen des Hauptthemas von einer sehr traulichen Seite zeigt:



Die Solostimme läßt sich nicht fesseln und nicht bewegen einzustimmen; von Tonart zu Tonart geht die Irrfahrt weiter. Da regt sich im Orchester der Unwille. Auf der Wende von Cis-moll angekommen, weigert es sich in einem harten, lauten Trugschluß (auf { d / a / fis }) weiter zu folgen. Nun lenkt das Klavier ein und bezeugt seinen guten Willen dadurch, daß es die ersten Takte des Hauptthemas in einer allerdings kaum verständlichen Verkürzung

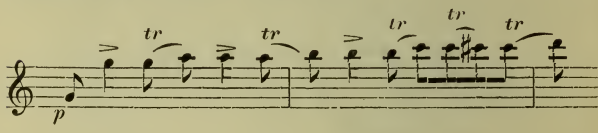


intoniert. Noch eine Minute ernster Erregung, in der das Klavier der Freiheit klagend Lebewohl zu sagen scheint, das Orchester straff vorwärts treibt: dann ist der Friede geschlossen, das Orchester hat gesiegt. Das Klavier kehrt zu demselben Cis moll-Akkord zurück, bei dem der Konflikt ausgebrochen war. Die Bässe setzen auf ihm mit dem bekannten Rhythmus ein, darüber aber spielt das Klavier



höchste Ton der Klaviere — hinausführen, geben dieser Kopie für das Studium und den Vortrag des Konzerts eine große Bedeutung. G. Nottebohm hat (in den Beethoveniana II) das Wichtigste aus ihren Bemerkungen und Abweichungen mitgeteilt.

Scheinbar sind es bloße Skalengänge, in Wirklichkeit aber Reminiscenzen an b[3]). Durch diesen Zusammenhang wirkt die kindliche Einfachheit der Stelle unbeschreiblich tief und rührend. Es ist ein letzter Gedanke an unerreichbare Ideale, ein unwillkürlicher Ausdruck des Trennungsschmerzes, ein schnelles Besinnen, Sammeln und Losreißen. Schon im dritten Takte darauf wendet sich das Motiv dem E dur zu und klingt nun wie aus erleichtertem, gutwilligen Herzen. Die andere Partei, das Orchester, hat das erkannt und alles mitgefühlt. Zusprechend, tröstend setzen die Bläser das Hauptthema ein; namentlich die Hörner bringen es außerordentlich freundlich und aufheiternd und durch diese Wendung kommt die Durchführung zu einem sehr befriedigenden Ende. Das Klavier hat sich mit den Absichten des Orchesters befreundet und gewinnt nun dem Hauptthema eine fast scherzende Fassung ab:



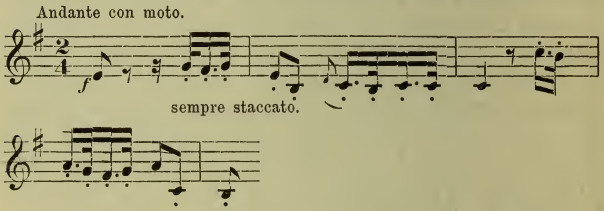
Die Orchesterinstrumente nehmen sie auf, den Abschluß des Durchführungsteils aber bilden einige wenige Takte in gehobener Stimmung. Der Übergang ruht auf einem der kurzen, mächtigen Crescendis, die Beethoven eigentümlich sind.

Der dritte Teil des Satzes, die sogenannte Reprise, entspricht anfangs ganz der Themengruppe, nur spielt hier das Klavier in frohen Figuren mit, wo es dort schweigt. Aufregend hat Beethoven jetzt die Einführung von Thema c) gestaltet, das in Es dur und nochmals umgebildet kommt. Auch nachdem es beendet ist, dauert eine energische und stürmische Erregung in der Klavierstimme fort. Von da ab wird die Reprise im genauen Anschluß an die zweite Hälfte der Themengruppe weitergeführt. Vor der zweiten Intonation von b[2]) setzt die übliche Kadenz ein. Auf eine eigentliche Koda verzichtet Beethoven und bringt den ganzen Satz mit starker

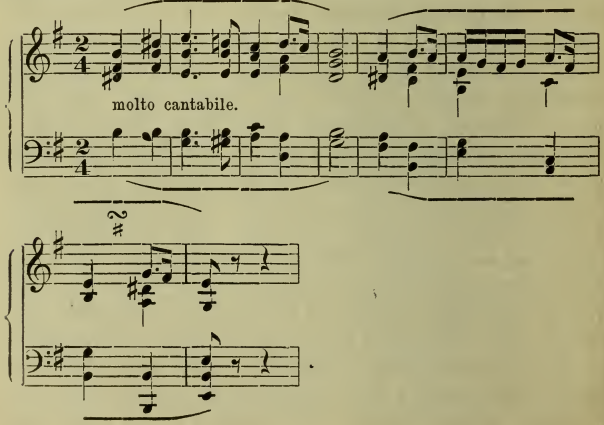
Betonung des Hauptmotivs zu einem raschen, den Triumph der Kraft feiernden Ende.

Der zweite Satz des Konzerts (Andante con moto, $\frac{2}{4}$, Emoll) zählt zu den bewundertsten und populärsten Stücken Beethoven'scher Kunst. Auch der gedankenloseste Musikbetrieb ahnt bei ihm etwas von der Sprachgewalt und der bildlichen Kraft der Töne, jedermann fühlt, daß hier ein Dialog oder eine dramatische Szene vorgeführt wird. In der neueren Konzertkomposition hat dieses Andante wenige, in der älteren dagegen zahlreiche Seitenstücke; die nächsten bieten die Concerti grossi Händels. Es giebt für das Konzert zwei Hauptwege der Gedankenentwicklung und der Satzanlage: die konzertierenden Parteienverbünden sich entweder, oder sie arbeiten einander entgegen. Den zweiten Weg, der mit raschem Wechsel zwischen Chor- und Solospiel und mit kurzen Reden die packendsten Wirkungen erreicht, hat die Komposition von der Zeit ab mehr und mehr vernachlässigt, wo das Klavier in die Reihe und bald an die Spitze der konzertierenden Instrumente trat und zwar aus akustischen Gründen, die im achtzehnten Jahrhundert berechtigt waren. Beethovens Andante beweist, daß er noch oder vielmehr wieder gangbar ist und zwar auch für das Klavierkonzert. Denn die Wirkung dieses Satzes wird durch das prinzipielle Verhältnis zwischen Orchester und Klavier, wird durch den scharfen Gegensatz entschieden, in den sie sich zu einander stellen. Auch wenn die Gedanken und Motive, die Beethoven beiden giebt, weniger fesselnd wären, die Anschaulichkeit des in acht Takten entwickelten Bildes, die Stärke des Eindrucks würden bleiben. Dort im Orchester der harte, hier im Klavier der weiche Ton — das sind Elemente eines Konflikts, der jeden Hörer sofort erregt und zu Deutungen drängt. Es sind an und für sich algebraische Größen, die sich verschiedener Benennungen anbequemen. Marx sieht in ihnen eine instrumentale Parallele zu der bekannten Gluck'schen Szene, wo die Eumeniden dem Orpheus ihr starres »No« entgegenrufen, andere haben an „Gretchen im Dom" gedacht. Im Anschluß an den ersten Satz

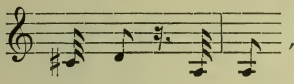
des Konzerts ergiebt sich, daß das **Andante** nur die Verschärfung eines Verhältnisses bringt, das zwischen Orchester und Klavier von Anfang an bestanden hat. Derselbe Gegensatz — er kann mit dem Unterschied männlichen und weiblichen Temperaments verglichen werden — der im ersten Satz Themengruppe und Durchführung durchzog, aber in der Reprise zurücktrat, bricht jetzt vom neuen in heftigerer Form aus und gelangt zur Krisis. Der Ton des nur mit Streichinstrumenten besetzten Orchesters ist rauh, herrisch, verwundert und vorwurfsvoll:



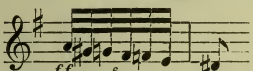
Das Klavier antwortet auf diesen unfreundlichen Anruf wie in selige Gesichte, in den Genuß von Paradiesischen Freuden vertieft:



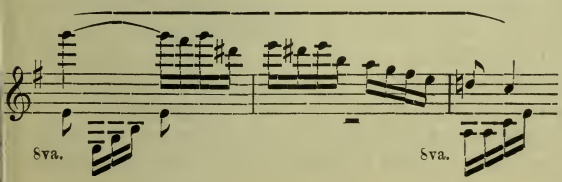
Schon im Rhythmus scheiden sich Orchester und Solo wie Erde und Himmel, Beethoven hat dazu noch für das Klavier die äußerste Dämpfung des Klangs vorgeschrieben. Der Chor wiederholt seine Aufforderung, aber schon etwas gemildert. Die Milderung liegt im Ersatz des c durch cis (im 2. Takt), in der Modulation nach D dur; dazu tritt ein neues Schlußmotiv



das hier zum Entgegenkommen treiben will. Dazu verrät das Klavier zunächst noch wenig Neigung. Infolgedessen wird das Zwiegespräch lebhafter. Das Orchester kürzt sein Thema, bringt es ohne längeres Abwarten immer wieder, das Klavier kann in die Pausen nur wenige Worte des Bittens und Sträubens legen; wo ihm längere Zeit gelassen wird, nehmen seine Töne einen flehenden, herzbewegenden, halb verzweifelten Charakter an. Endlich lenken sie in Resignation um, nach einem Augenblick verlegenen Sinnens auf unbegleiteten Trillern in einen wilden Humor, der in der Figur:

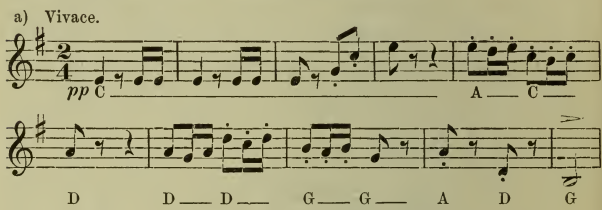


hervorbricht. Auch er beruhigt sich. Noch ein letztes Suchen und Irren: dann schließt das Solo mit dem Ausdruck stiller Ergebung. Sein Weg vom letzten Aufschwung an der Stelle:



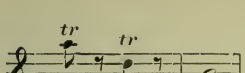
bis zum Ende beträgt nur 18 Takte, aber sie enthalten einen gewaltigen, bewegungsvollen Seelenkampf, und ihre Wiedergabe ist eine der schönsten und bedeutendsten Aufgaben, die die Klaviermusik einem wirklichen Künstler zu bieten hat. Auch von dem kleinen, achttaktigen Nachspiel, das den Satz schließt, kann gesagt werden, daß jeder Ton im Orchester wie in der Solopartie mit Herzblut geschrieben ist.

Wenn jemals eine dynamische Vorschrift eine innere Bedeutung gehabt hat, so ist es das pp, mit dem nach diesem Andante der **letzte Satz** des Konzerts (vivace, $\frac{2}{4}$, G dur) einsetzt. Den Eindruck tiefster Wehmut, den die vorausgegangene Szene hinterlassen muß, möglichst zu schonen, hat Beethoven auch das Hauptthema dieses Schlußsatzes ungewöhnlich in der Tonart anfangen lassen, nämlich in C dur:



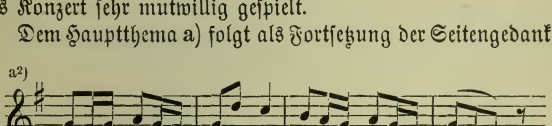
Die Pausen, die die Abschnitte dieser Periode unterbrechen, die Strichart der Violinen, leichtestes staccato — alles ist darauf berechnet dem Kontrast zwischen dieser Lustigkeit und dem vorausgegangenen Seelenleid die Härte zu nehmen. Psychologisch liegt ein ähnlicher Versuch vor, wie man ihn mit Kindern zu machen pflegt, wenn sie über eine abgeschlagene Bitte untröstlich weinen wollen. Da thut eine hübsche Geschichte Wunder. Auch hier gelingt dieser Versuch: das Klavier geht erfreut auf den Vorschlag des Orchesters ein, spielt dessen Thema sofort nach und zwar mit übermütigen Zuthaten und in gesteigerter Beweglichkeit. In Bezug auf diesen letzten Punkt giebt die (S. 10) erwähnte Wiener Partiturabschrift des Konzerts über Beethovens Willens-

meinung besonders willkommene Aufschlüsse. Der neunte Takt z. B. lautet da:

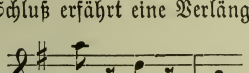


Die gedruckte Partitur hat diese Triller nicht. Aber wahrscheinlich hat Beethoven schon 1808 den Satz mit solchen freien Verzierungen vorgetragen, denn Czerny berichtet: Beethoven habe das Konzert sehr mutwillig gespielt.

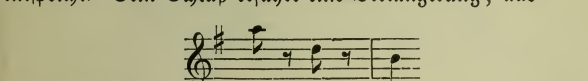
Dem Hauptthema a) folgt als Fortsetzung der Seitengedanke:



ebenfalls noch leise. Aber über das Schlußmotiv kommt es zwischen Orchester und Klavier schnell zu einer lebhaften Neckerei, die vollständig darüber aufklärt, daß jetzt beide Parteien derselben guten Laune sind. Demzufolge wird nun das Hauptthema in dem lauten, kräftigen Ton intoniert, der seiner Natur entspricht. Sein Schluß erfährt eine Verlängerung; aus

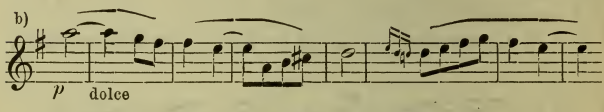


ist geworden:

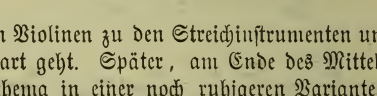


Und dieser neue Zuwachs wandert zwischen Chor und Solo hin und her. Die Raschheit, mit der sich beide Gruppen ablösen, ist für diesen Satz überhaupt eigentümlich und erinnert abermals an den Stil des älteren Konzerts.

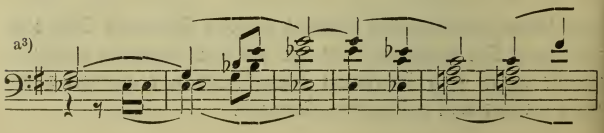
Für die Form der Gedankenentwicklung giebt Beethovens Überschrift „Rondo“ den Anhalt: eine Anzahl bunter Einfälle soll zwischen die Wiederholungen des Hauptthemas a) eingereiht werden. Doch hat die Komposition thatsächlich mehr den Charakter der Sonate als den des Rondo erhalten, weil Beethoven unter den Zwischen- und Nebenideen eine besonders hervorhebt. Es ist das der Melodie von „Freude schöner Götterfunken“ (in der Neunten Sinfonie) verwandte Thema

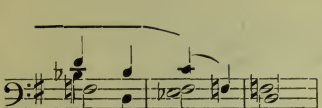


das schon durch seine Innigkeit, noch mehr durch die Vertiefung, mit der es Beethoven durchführt, ein gemütvolles Gegengewicht zu dem munteren Treiben des Hauptthemas bildet. Dieses selbst verändert unter der Berührung mit dem bedeutenden Gefährten schon im zweiten Abschnitt des Satzes seinen Charakter und stellt zunächst neben die durch Holzbläser vertretenen flatterhaften Originalrhythmen eine ruhige fließende Fassung:

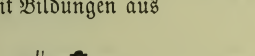


die von den Violinen zu den Streichinstrumenten und von Tonart zu Tonart geht. Später, am Ende des Mittelteils, klingt das Hauptthema in einer noch ruhigeren Variante als weicher elegischer Gesang aus der Tiefe der Bratschen und Cellis:

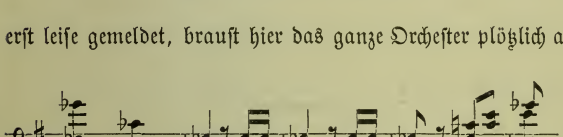




zustimmend und mahnend zugleich in das zarte Figurenspiel des Klavierspiels hinein. An dieser Stelle ist es, wo die kecken Elemente des Rondogedankens ihr Recht sehr stürmisch durchsetzen. Nachdem sie sich mit Bildungen aus

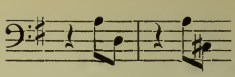


erst leise gemeldet, braust hier das ganze Orchester plötzlich auf:



ff und mit Paukenschlägen. Aber auch hier legt das Klavier, bevor es das Hauptthema aufnimmt, nochmals eine der langen, auf demselben Akkord ausruhenden, über das Anfangsmotiv sinnenden Episoden ein, die den Übergriffen der Heiterkeit überall im Satz zu steuern suchen.

Die Reprise setzt gleich beim Eintritt dem ausgelassenen Humor des Hauptthemas einen Wächter zur Seite: eine von den Grundnoten seiner Motive abgezogene, breite und gehaltene Klarinettenmelodie. Dann suchen Bässe und Fagotte den bachantischen Zug des Orchesters mit festen Sforzatis zu hemmen. Die Wildheit dieses Abschnitts reißt auch das Klavier mit fort; sie wetterleuchtet noch nachträglich mit den von Cellis und Bässen pizzicato angespielten



in den Übergang zum Frieden hinein, den das Solo unerwartet rasch mit dem Thema b) bringt. Es breitet sich in den Orchesterinstrumenten in wundervoll warmen Engführungen aus. Dann kommt die Kadenz des Solisten, die Beethoven diesmal nicht ausgeschrieben aber kurz — sia corta heißt es — verlangt hat, nach ihr das Hauptthema erst nochmals in der ruhigen Fassung von a[3]), dann als flottes Presto. Mit ihm schließt der Satz, aber nicht ohne daß Beethoven auch in diesen Schluß noch einige friedliche, an Abendlieder erinnernde Gänge eingefügt hätte.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach,** H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker,** Große Messe, B moll.
588. **Beethoven,** 3. Klavierkonzert, C m.
589. —— 4. Klavierkonzert, G dur.
504. —— Missa solemnis.
327. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz,** Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet,** Suiten.
564. **Borodin,** 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms,** Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
583. —— 3. Symphonie, F dur.
585. —— 4. Symphonie, D moll.
534. **Bruckner,** 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini,** Requiem, C m.
590. **Chopin,** Klavierkonzert, E m.
591. —— Klavierkonzert, F m.
545. **Délibes,** Sylvia.
536. **Draeseke,** 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák,** Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck,** Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazunoff,** 4. Symphonie, Es.
548. **Götz,** Symphonie, F.
560. **Grieg,** Suiten.
531. **Händel,** Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.

Nr.
529. **Händel,** Samson.
541. —— Messias. Sieh e Konzertführer mit Text.
543. **Haydn,** Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.
584. —— Symph. Nr. 11, G. (Militär.
586. —— Symphonie Nr. 12, B.
587. —— Symph. Nr. 16, G. (Oxford.
562. **d'Indy,** Wallenstein.
550. **Lalo,** Symphonie espagnole.
551. **Liszt,** Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende v. d. heil. Elisabeth
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn,** Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— Symphonie Nr. 3, A m.
575. —— Symphonie Nr. 4, A.
512. **Mozart,** Requiem.
570. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff,** Scheherazad und Antar.
581. **Rossini,** Ouverture zu Tell.
522. **Schubert,** 7. Symphonie, C.
592. **Schumann,** Klavierkonzert, A m.
540. —— Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding,** Symphonie, D m.
563. **Smetana,** Vyšehrad und Vltava.
530. **Tinel,** Franziskus.
556. **Tschaikowsky,** Manfredsymphonie
557. —— 5. Symphonie. E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m
561. **Verdi,** Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner,** Ouverture z. Tannhäuser (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner,** König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel,** Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).
604. —— Mohnblumen (bearbeitet von Hans Hofmann).
605. **Volbach,** Es waren zwei Königskinder (bearbeitet von W. Rabl).
606. **Wagner,** Das Liebesmahl der Apostel (bearbeitet von A. Mielke).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 590.

780.8
B74m2
v.590

Kleiner Konzertführer.

Chopin

Klavierkonzert Nr. 1

(Op. 11)

in Emoll.

(Kretzschmar.)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Chopin, Klavierkonzert Nr. 1 in E moll. (Op. 11.)

Inhalt.

Allegro maestoso. — Romanze (Larghetto). — Rondo.

Breitkopf & Härtels
Bibliotheken für den Haus- und Konzertgebrauch.

Partitur 6 ℳ, Orchesterstimmen, 21 Hefte je 30 ₰,
Pianofortestimme 1 1/2 ℳ, 2. Pianoforte 1 ℳ,
für 2 Pianoforte 2 1/2 ℳ.

780.8
B1Am2
v.590

Klavierkonzert in Emoll

(Op. 11)

von

Fr. Chopin.

Einzelausgabe
aus dem „Führer durch den Konzertsaal“
von
Hermann Kretzschmar.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Klavierkonzert in E moll (Op. 11).

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Obwohl selbst unbedingte Verehrer Chopins seine Konzerte nicht unter die Hauptwerke rechnen, gehören sie doch zu den Hauptstücken der Klaviermusik; sie allein haben die Richtung, aus der sie hervorgegangen sind, ja sie haben fast ihre ganze Umgebung, Mendelssohn eingeschlossen, überlebt und nehmen in der Statistik der meist gespielten Konzerte eine hohe Stelle ein.

Das ist keine Laune des Schicksals, sondern ein abermaliger Beweis für die ausschlaggebende Bedeutung der Individualität, der angeborenen Begabung in der Kunst. Mit den anderen Klavierkomponisten seiner Zeit hatte sich auch Chopin dem alten Verzierungsteufel verschrieben, der als Vertreter des Heidentums in der Kunst nie stirbt und die fetten Jahre der abendländischen Instrumentalmusik ziemlich regelmäßig zu Grabe geleitet hat. Auch Chopin war zu dem Los bestimmt mit Kalkbrenner, Hünten, Pixis, Czerny und Genossen eine Neuauflage der Orgelkoloristen des 16. Jahrhunderts zu bilden. Nicht auf Grund eines überlegenen musikalischen Bildungsapparats erhob er sich über diese Höhe, sondern nur durch den ihm persönlich eigenen, höheren poetischen Geist gelang es ihm, aus einem Diener und Sklaven der Verzierungskunst ihr Herr und Meister zu werden, ihr sinnlich virtuoses Gefäß mit romantischen und innerlichen Elementen zu füllen. Nicht bloß Chopins Etuden und Präludien, auch seine Konzerte sind so Denkmäler des Besten geworden, was die Kunst der musikalischen Ornamentik zu bieten hat. Sie setzen damit Empfindungen und Vorstellungen des fähigen Hörers in wunderbare Bewegung, aber ihr Wert ist hierauf nicht beschränkt. Könnte und wollte man den organisch mit dem Ganzen verwachsenen Figurenteil ausscheiden, so würden wir in der thematischen

Trümmergruppe den eigentlichen Chopinschen Genius vermissen, aber immer noch eine fesselnde Menge von Anmut, Liebenswürdigkeit, Überschwenglichkeit und Leidenschaftlichkeit, würden das Bild einer äußerst zarten, weiblich weichen Natur vor uns haben, und noch deutlich die geistige Strömung einer merkwürdigen Epoche, die Regungen besonderen Volkstums spüren.

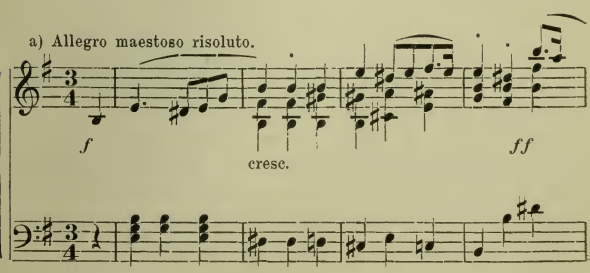
Hinter die bleibenden Vorzüge und Werte der Chopinschen Konzerte werden ihre Mängel noch lange zurücktreten. Auch sie haben zum Teil einen individuellen Grund. Die vom Konzert verlangte Gedankenentwickelung lag Chopin schon als Polen ferner, er schrieb seine Konzerte aber auch ohne tiefere Bekanntschaft mit den Meistern der deutschen Sonatenkunst. Wahrscheinlich würde das Studium der Wiener Klassiker auf sein frühzeitig fertiges und abgeschlossenes Talent ebenso ohne wesentlichen Einfluß geblieben sein, wie die Begegnung mit Händel, dessen Alexanderfest er in Berlin mit Ergriffenheit, aber ohne Nachwirkung, gehört hatte. Von bekannteren Größen kommen im Stil der Chopinschen Konzerte nur Seb. Bach und Ludwig Spohr zur Geltung, dieser tiefer, jener vorzugsweise in schönen, sinnvollen Mittelstimmen. Das meiste hat zu ihrer Gestaltung ein Komponist beigetragen, dessen Werke heute nur noch zu Übungszwecken dienen: Nepomuk Hummel. Von ihm ist das ganze Gerüst dieser Konzerte und das Hauptgebrechen: das oft beklagte, mangelhafte Konzertieren. Berlioz hat insofern recht, wenn er das Orchester in den Chopinschen Konzerten für überflüssig erklärt, als man es in den meisten Teilen beseitigen könnte, ohne den Inhalt im wesentlichen zu schädigen. Chopin fehlt darin mit der ganzen Mozartschen Schule, daß er die Ebenbürtigkeit der konzertierenden Parteien, des Solisten und des Instrumentenchors, außer acht läßt. Aber es sind in beiden Konzerten zahlreiche Stellen, in denen der natürliche Instinkt den jungen Komponisten dem ursprünglichen und richtigen Verhältnis nahe geführt hat. Auch läßt sich nicht verkennen, daß er in den Hauptsätzen seiner beiden Konzerte, in den ersten Allegris, die darzustellende Idee vom Orchester anders

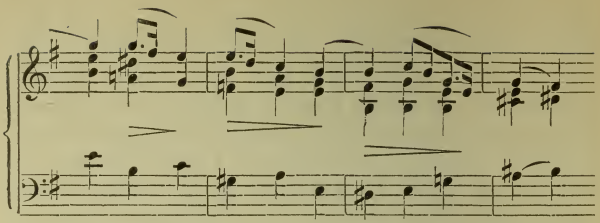
als vom Klavier auffassen läßt. Es ist also doch zu weit gegangen, wenn man das Chopinsche Orchester nur als Lückenbüßer ansieht. Noch vielmehr Unrecht begehen diejenigen, die einem Chopin die Fähigkeiten für die große Form absprechen. Zu ihnen gehört auch sein sonst trefflicher Biograph Fr. Niecks. Eine eingehende Prüfung ergiebt das Gegenteil: Chopins Formbehandlung ist reich an neuen Bahnen und es bleibt nur zu bedauern, daß den Anregungen, die er hier gegeben hat, nicht die weite Wirkung gefolgt ist, die seine Musik sonst, im Wesen und in den Mitteln, auf verwandte Geister sowohl wie auf ganz verschiedene, Generationen hindurch geübt hat und bis heute noch übt.

Das erste Konzert (E moll, Op. 11, Friedrich Kalkbrenner gewidmet) ist später entstanden als das F moll-Konzert. Dieses war schon aufgeführt, als er noch an jenem arbeitete. Am 11. Oktober 1830 trug er es zum ersten Mal öffentlich in Warschau vor, eine Woche später in Breslau; beide Male war der erste Satz von den folgenden durch Vorträge von Geigern und Sängern getrennt, ein vielsagender Brauch jener Zeit, der auch bei Aufführungen von Symphonien, beispielsweise Beethovenschen, begegnet. Im nächsten Jahr ließ sich Chopin mit seinem E moll-Konzert in Wien und München hören, im Juli 1833 fand es in Paris in M. Schlesinger den ersten, wenige Monate darauf in Probst-Kistner in Leipzig den zweiten Verleger. Der sehr günstigen Aufnahme des Werks, die nur vereinzeltem Widerstand begegnete, leistete die romantische Strömung der Zeit natürlich die ersten guten Dienste; noch bessere aber die politische Konstellation. Das ganze liberale Europa sang die dreißiger Jahre hindurch „Denkst Du daran, mein tapferer Laczienka", Virtuosen wie B. Romberg und Herz schrieben Paraphrasen über Polenlieder. In dem jungen Chopin sah man mindestens einen musikalischen Mickiewietz, infolgedessen betonte auch die Kritik, Schumann eingeschlossen, an dem E moll-Konzert den nationalen Charakter viel stärker, als sich sachlich zugestehen läßt. Wohl ist er namentlich im Schlußsatz bemerkbar, aber viel be-

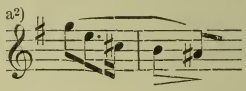
deutender sind die Merkmale von Individualität und Zeitstimmung. Die edle Melancholie, die über dem Konzert liegt, ging durch die gesamte Kunst aller Länder. Mit Spohr, Schubert, Mendelssohn und anderen deutschen Musikern, waren auch die ausländischen, Cherubini, Bellini, Gade, waren auch die Dichter von Byron, Grillparzer, Ary Scheffer, bis auf Victor Hugo und Manzoni, die Maler um Delacroix und Bendemann von ihr ergriffen und äußerten in immer neuen Spielarten Klagen über den Druck, der auf Geist und Charakter der Völker lastete. Besser trafen die zeitgenössischen Urteile die eigne Art Chopins, wenn sie an dem **E moll**-Konzert den kapriziösen Zug und die Verjüngung veralteter Form hervorhoben. Denn in der schärfsten Ausprägung romantischer Geistesbeweglichkeit und in der inneren Belebung bloßen Zierwerks liegt der geschichtliche Wert der Komposition und Chopins persönliches Hauptverdienst um die ganze Gattung.

Den *ersten* Satz des Konzerts (**Allegro maestoso**, $^3/_4$, **E moll**) hat Chopin selbst in Briefen an Freunde kraftvoll genannt, und damit einen Aufschluß über die Intentionen und die Stimmungen gegeben, die ihn, als er, ein Zwanzigjähriger in glücklichster Lebenslage, seines außergewöhnlichen Talentes sicher, von der ersten Liebe inspiriert, diesen Satz komponierte. Als Niederschlag persönlicher Schicksale und Gefühle kann da das Hauptthema, mit dem das Orchester einsetzt:



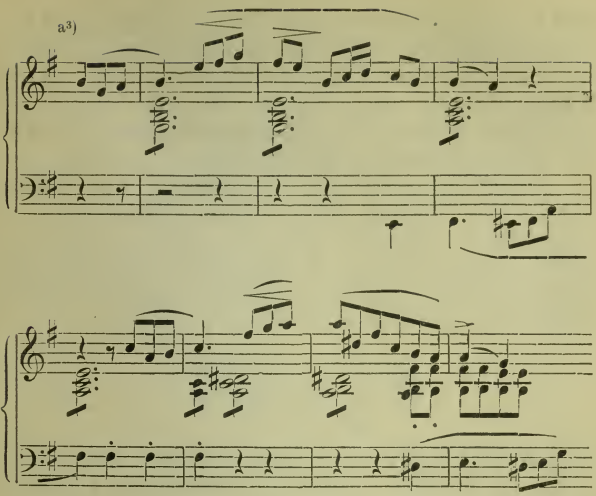


nicht gelten. Aber schon durch den Dreivierteltakt und die Molltonart gehört es zu der großen Anzahl patriotischer Phantasien, die die Klavierwerke Chopins bis in die Etuden und Präludien hinein tragen. Es ist eins seiner Polonaisenthemen, würdevoll und ernst wie sie immer sind, nur der Ausdruck feurigen Stolzes, der die schönsten auszeichnet, hat diesmal einem trüberen Zug Platz gemacht. Aus der Stelle im ff spricht Empörung, aus dem Schlusse Leiden, der Nachsatz des Themas vervollständigt diese Andeutungen zu einem Bild von Bedrängnis und bedrohlicher Not. Wie eine hilferufende Stimme durchklingt ihn das Motiv

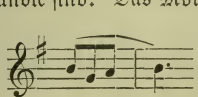


es folgt ein Aufbäumen und ein Aufschrei des ganzen Orchesters, drohender Paukenwirbel drein, dann ein stilles Ende in Gebrochenheit und Ergebung.

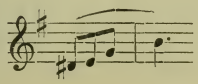
Das Thema in seinem vollen Umfang, vom Einsatz bis zum Ganzschluß im 24. Takt genommen, stellt neben das Heldentum die Sorge, neben die Kraft und Entschlossenheit die Resignation. Ganz folgerichtig setzt an diesem Ende eine wehmütige, halbklagende Stimme ein, nämlich das Thema:



Es ist aber zugleich auch eine tröstende und aufrichtende Stimme, die Stimme des guten Genius. Chopin hat sich dieses im Satze sehr hervortretende Thema in engster Verbindung mit dem Hauptthema **a**) selbst gedacht. Äußerlich wird diese Verbindung ja sehr deutlich durch die Bässe hergestellt, die in die Abschnitte der neuen Melodie immer die beiden ersten Anfangstakte von **a**) hineinspielen. Es ist aber auch gar nicht zu verkennen, daß **a**^{3}) und **a**) Blutsverwandte sind. Das Motiv,

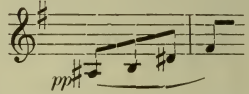


mit dem **a**^{3}) beginnt, ist die Schwester des Motivs

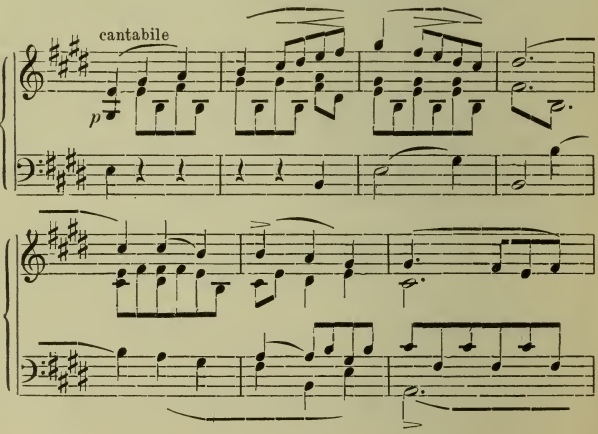


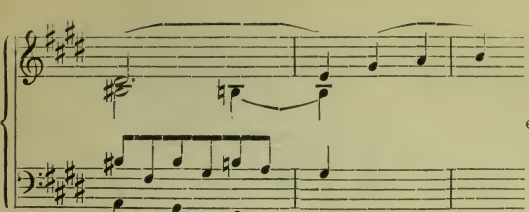
das im zweiten Takt des Hauptthemas a) die Elemente des Aufschwungs verkörpert. Eine andere Umbildung desselben Motivs haben wir oben in a^2) kennen gelernt. Sie hatte die Aufgabe, Gefahr zu künden und zu warnen. In dieser mehrsinnigen Ausnützung desselben kleinen thematischen Bruchstücks zeigt Chopin doch etwas deutsche, Haydnsche Schule.

Von a^3) aus nimmt nun der Orchestersatz einen dem beendeten ersten Abschnitt genau entgegengesetzten Verlauf, er bewegt sich in aufsteigender Stimmung, bricht aber, als er im ff und mit dem Anfang des Hauptthemas in den Bässen die Höhe gewonnen hat, schnell ab. Wiederum kommt das wichtige Achtelmotiv aus dem zweiten Takte von a), jetzt als:



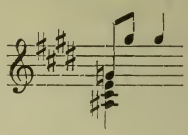
steigt weiter und weiter im Flötenton nach oben; innige ruhige Takte, von Sehnsucht durchwärmt, schließen sich an und führen zum zweiten Hauptthema des Satzes:



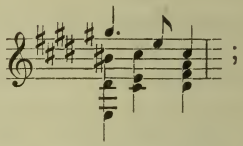


einer jener einfach herzlichen Weisen, durch die sich Chopin unter die größten Melodiker aller Zeiten gestellt hat, mit denen er über alle Bildung hinwegsteigend, sich als Volksdichter, als naiv liebenswürdiger Mensch bekennt. Auch das ist ein Stück aus der Seele der romantischen Zeit, es ist die Saite auf der C. M. von Weber, auf der Boieldieu und die Kleinmeister der französischen Oper Virtuosen waren, auf der die Tonsetzer aller Länder, und viele sehr trivial, spielten. Die Thatsache, daß Chopin auch für diese internationale und unvergängliche Art von Tonkunst ein echtes, außerordentlich starkes Talent besaß, brachte die Debatten über die Berechtigung seiner Besonderheiten und Neuerungen zum Schweigen und gewann ihm schnell und sicher die Welt. Dieses zweite Thema des ersten Satzes des **Emoll**-Konzertes würde jeder Sammlung von Volksweisen zur Zierde gereichen; ein großer Teil seiner Poesie liegt aber hier im Eintritt und im Zusammenhang. Durch seine Einführung wirkt es wie eine Traumerscheinung, wie ein Bild des Friedens und Glücks, das hinter Schleiern leuchtet. Auch daß es wider die Regel des Sonatensatzes in **Edur** steht, ist nicht, wie auch Bewunderer des Komponisten gemeint haben, ein Fehler, sondern ein Vorzug. Dadurch rückt es mit dem Hauptthema aufs Engste zusammen. In **Hdur**, **Gdur**, **Cdur**, den von der Schule angewiesenen Tonarten, wäre es ein Gegensatz, ein Hinweis auf Kampf und Konflikt; so ists eine Verheißung, die Vorausnahme sichren Glücks im Schlummer. Diese köstliche Friedensmelodie hebt auch sofort die Stimmung. Von einem kurzen Mittelteil

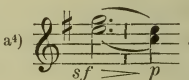
gefolgt, soll sie eben nach dem Brauch des dreiteiligen Lieds wiederholt werden, da regt sich im Orchester die Kraft mit



und mit

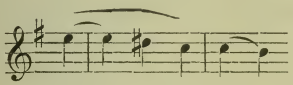


ist ziemlich unversehens das Hauptthema a) wieder da, aber ff, in den Bässen und in C dur. Nur vermag es sich nicht zu behaupten. Chopin drängt es auf einige Takte zusammen und mitten in seinen heroischsten Ausdruck wirft er mit den Bläsern eine Klage, einen Schmerzenslaut hinein:

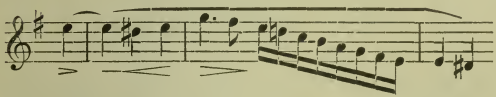


Der wirkt noch viel düstrer als oben a²). Wiederum also hat die Kraft versagt, die Hoffnung getrogen. Der Satz steht an demselben Punkt, wo er sich am Ende des ersten Abschnitts befand, als a³) zur Hülfe kam. Indes so matt, wie dort, ist die Stimmung nicht. Das hören wir aus dem kleinen, stillen Nachspiel, das die Streichinstrumente aus dem ersten Takt von a) entwickeln; die Bläser spielen bedeutungsvoll den Rhythmus aus b) hinein. Der kleine Satz, der zugleich den Schluß der Orchestereinleitung, des sogenannten ersten Tutti bildet, gehört nach Stimmung und Führung zu den meisterlichsten und schönsten Abschnitten des ganzen Konzerts.

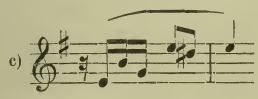
In diesem Augenblick setzt das Klavier ein, nicht als Vertreter solistischer Virtuosität, sondern im höheren Konzertsinn. Es intoniert sofort das Hauptthema **a**), nimmt also die vom Orchester aufgegebene Arbeit als Bundesgenosse und mit frischer Kraft auf. Daß es über einen unverbrauchten Vorrat von Schwung und Zuversicht verfügt, zeigen die kühnen Gänge, mit denen es den Vortrag des Themas unterbricht. Doch hält es sich bei **a**) nicht länger auf, sondern eilt schnell zu $\mathbf{a}^3$) und gewinnt diesem eine Reihe neuer, freudiger Wendungen ab. Wie der Anfang seines Nachsatzes:



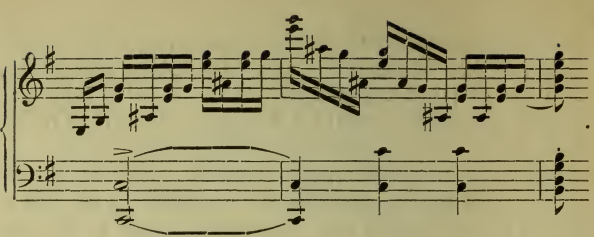
sich zu:



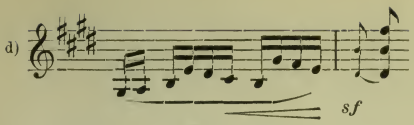
erweitert, so entwickeln alle Glieder dieses tröstenden Themas jetzt einen reicheren Gehalt und heben die Stimmung zu neuer Entschlossenheit. Das Gemüt wird wieder ruhig, giebt sich Bildern des Behagens hin, die aus dem Motiv:



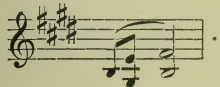
aufleben. Auch dieses ist von **y**) abgeleitet. Dann wird in einigen chromatischen, weitausholenden Läufen mit Schwierigkeiten und Bedenken abgerechnet. Das Ergebnis ist Betonung der Kraft in technisch kühner und schwieriger Form:



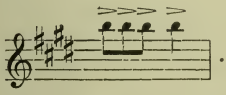
Die linke Hand giebt hier ein Citat des trotzigen Viertels aus dem zweiten Takt von a), die rechte vervielfältigt und steigert diesen Ausdruck entschiedenen Willens in stürmischer Weise. So, die Regungen des Verzagens zurückweisend, gelangt der Satz zu Thema b), das in der neuen Einführung fast noch heller klingt als beim ersten Auftreten in der Orchestereinleitung. Das Klavier spielt es in ziemlich getreuem Anschluß an die Originalfassung durch. Erst von der Stelle ab, wo das Orchester mit dem Trugschluß auf $\begin{cases} g \\ e \\ cis \\ ais \end{cases}$ seiner Zeit in einen kraftvollen Ton ablenkte, bringt es Zusätze, ganze Melodien, kurze Motive, Figurengruppen, die alle dasselbe Ziel haben: Hoffnung und freudige Zuversicht auszusprechen. Ist schon das ganze Solo weit mehr als eine Wiederholung des einleitenden Orchestersatzes, nicht bloß die formelle Vervollständigung der Themengruppe, sondern eine wesentliche Bereicherung, so zeichnet sich namentlich sein Schlußteil durch eine Phantasie aus, die die bekannten Ideen leicht und spielend durch bedeutende Ansätze und Schößlinge vermehrt. Wir stehen hier vor einer herrlichen Erfindungskraft, vor einem auch für die große Form geborenen Meister und haben nur das Eine zu beklagen: daß es nicht mehr als zwei Chopinsche Konzerte giebt! Ganz besonders spricht der Anfang dieses ersten Solos, der Teil, der sich von der Figur



aus aufbaut, für Chopins großes Talent: Einheitlichkeit der Idee mit reichster Mannigfaltigkeit in ihrer Veranschaulichung zu verbinden. Im Gesamteindruck gleicht dieser Schlußanhang einem Siegeszug, aber seinen Glanz unterbrechen die lieblichsten Idyllen, der Ton des Triumphs wechselt mit dem des kindlichen, überschwänglichen, weichen Herzens. Sehr schön greift in die zarten Schwärmereien des Klaviers hier auch das Orchester ein, mit einem Motive der Hörner:



Nach dem Ende zu wird der Ausdruck der Energie immer heißer und stürmischer. Ihren höchsten Punkt bezeichnet der Eintritt des Viertelmotivs (aus dem 2. Takt von **a**) in der Form:



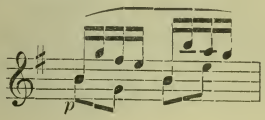
Ihm folgt, während die rechte Hand in den obersten Regionen auf Doppeltrillern jubiliert, in der linken ein stolzes Citat von **a**) und sofort das zweite Tutti des Orchesters. Dieses stimmt in den Ton des Klaviers, wie zu erwarten, kräftig ein, aber nur halb überzeugt. Gleich sein erster Akkord ist ausweichender Natur; stürmisch läuft es das Hauptthema mehrere Male an, aber es bringt es nicht, sondern nur das klagende Motiv a^2). Von ihm aus gelangt es zu einem ähnlichen Ende in Resignation und wieder in Moll wie am Anfang des Satzes. Dem entspricht auch der weitere Verlauf. Nachdem das Orchester

noch einen Übergang gebracht hat, der durch einen Anklang frommer Ruhe bemerkenswert ist, folgt auch hier a^3), von der Klavierstimme und zwar in **C dur** gebracht.

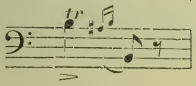
Damit beginnt der zweite Hauptteil des Satzes, die sogenannte Durchführung. Sonst in Sonate und Konzert häufig der Sitz der höchsten Kunst und Geistesthätigkeit, ist sie hier knapp und einfach gehalten. Das Klavier spielt die tröstende Weise in den neuen Tonarten mit Zufügung einiger heimlich kecken Passagen, die als Zeichen guten Mutes gelten können, durch und endet mit einer Wendung ins Innige, bei der Mittelstimmen schön mitsprechen. Von da ab besteht die Durchführung aus einem köstlichen Gewebe aus den zwei Achteln von c) gesponnen. Sie klingen bald jauchzend und mit überschäumendem Ausdruck, bald scherzend und leicht hingeworfen, übermütig und bittend. Bald gleiten sie frei die Oktaven hinauf und hinab, bald bilden sie in den Fesseln synkopierter Rhythmen hochgespannte Melodien. Chromatische Läufe in Sextakkorden — modernisierte Falsobordoni — leiten die beiden Hauptgruppen der so gebildeten Durchführung ein, Zurufe aus dem Orchester, den Anfangstakten des Hauptthemas a) entnommen, schließen sie. Auch das Klavier greift (in der linken Hand) endlich mit nach diesem Hauptthema und führt den Satz auf einen langen Orgelpunkt (auf H), über dem immer noch einmal, mit neuen Mitteln Proben der Kraft und durchgreifender Schlagfertigkeit vorgelegt werden. Die Durchführung ist im großen und kleinen, im ganzen und einzelnen auf Lebensmut gestimmt und Chopin ist unerschöpflich, dieser Stimmung mit Wendungen, die für den Pianisten den Reiz technischer Probleme haben, Ausdruck zu geben. Die Virtuosität, so fesselnd sie an sich ist, steht im Dienst einer poetischen Idee.

Das Hauptthema hat die Durchführung und namentlich ihren Endteil schon so stark beherrscht, daß seine vollständige Rückkehr sich von selbst ergiebt. Der dritte Teil des Satzes, die sogenannte Reprise, schließt somit an den zweiten sehr natürlich und ungezwungen an. Er verläuft so, daß zunächst aus der Themengruppe, der erste Teil, das Orchestertutti, wiederholt

wird. An der Stelle wo a[3]) fällig ist, tritt das Klavier ein und wiederholt sein erstes Solo mit einer einzigen bedeutenderen Abweichung: Thema b) nämlich kommt jetzt nicht in **E dur**, sondern in **G dur**, an dieser Stelle eine erfrischende Wirkung! Als es in der Haupttonart **E moll** geendet hat, hält Chopin den Schluß des Satzes noch einmal auf und schiebt einen Anhang ein, in dem das Klavier seine optimistische Stellung zur Sache ins Humoristische steigert und eine lange Reihe von Scherzen zum besten giebt, die aus dem Motiv



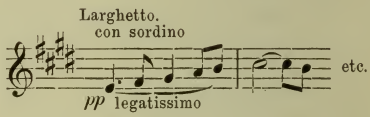
hervorwachsen. Die linke Hand steuert dazu den possierlichen Triller



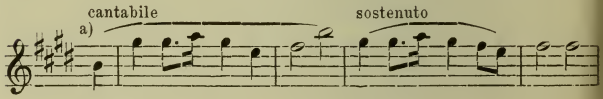
bei. Wenn Tausig in seiner bekannten Bearbeitung des **E moll**-Konzerts diese Takte den Fagotten gegeben hat, so ist die Klarheit und die materielle Wirkung der Stelle allerdings gesichert, aber die wichtigere Thatsache, daß das Klavier im ganzen Satz dem Orchester gegenüber die aufheiternden Elemente vertritt, wird an einem entscheidenden Punkt verdunkelt. Endlich kommt auch das Orchester wieder und mit ihm der richtige Schluß des Satzes. Es ist sehr wichtig, daß auch in ihm noch einmal ein Schmerzenslaut, das Motiv a[4]) hervortritt. Von Anfang bis ans Ende des Satzes hat Chopin somit die Charakterverschiedenheit der beiden konzertierenden Parteien gewahrt, sie noch reger auszunutzen hinderte ihn das Beispiel der Hummelschen Schule. Doch erhob er sich durch Behandlung des Klavierteils so hoch über sie, daß Schumann mit einigem Recht sagen konnte: Chopins Konzerte seien Beethovenschen Geistes.

Über den zweiten Satz des Konzertes (Larghetto, C, E dur) hat sich der Komponist selbst ausgesprochen. „Das Adagio — heißt es in einem Brief vom 15. Mai 1830 — ist von romantischem, ruhigem, teilweise melancholischem Charakter. Es soll den Eindruck wiedergeben, den man von einer anmutigen Landschaft empfängt, welche liebe Erinnerungen in der Seele wachruft — etwa in einer schönen Frühlingsmondnacht." Über die Form des Satzes giebt der Titel: Romanze, Auskunft. Darnach ist sie die eines durch Wiederholungen erweiterten Liedes, in drei Teilen aufgebaut. Dem ersten und dritten Teil liegt derselbe Hauptsatz zu Grunde, zu ihnen stellt sich nach Tonart und Charakter ein breiter Mittelsatz in Kontrast.

Ein kurzes Präludium des Streichorchesters über das sanfte Motiv:

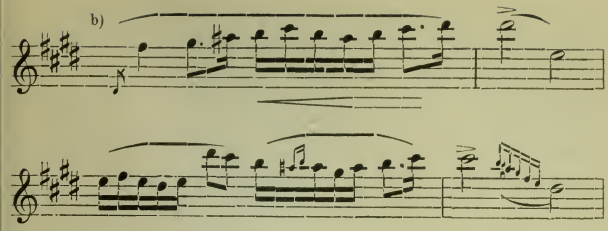


leitet den Satz ein. Durch die Dämpfer auf den Violinen und durch den Abschluß mit einem weichen Hörnerakkord erhält es das deutliche Gepräge des Notturnos. Darauf beginnt das Klavier den Hauptsatz mit einer Melodie, die zu einem friedevoll andächtigen Abendlied passen würde:



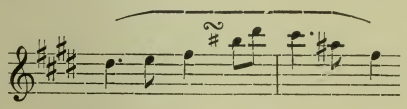
Aber schon der Nachsatz deutet an, daß wir es weniger mit einer gesammelten, als einer erregten Stimmung zu thun haben. Noch klarer wird das aus dem Seitensätzchen, das diese Hauptmelodie in der Oberdominante fortsetzt:

b)



Aus ihm quillt eine feurige Empfindung, die zunächst schnell unterdrückt wird. In drei sinnigen Variationen kehrt das Sätzchen sofort wieder, mit immer schönerem und schwärmerischem Ausdruck der Freude. Besonders wichtig ist die Fassung, die das Thema in der ersten erhält:

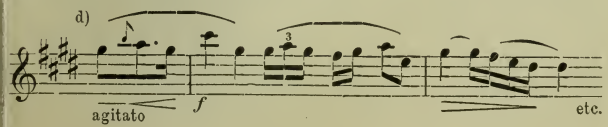
c)



In die letzte scheint die Natur mit hineinsprechen zu wollen. Wir hören zum ersten Male im Satz Klänge, die an hohe Glöckchen erinnern und thatsächlich beruht die Wirkung der Romanze mit darauf, daß sie mit dem inneren Stimmungsbild zugleich ein Pastoralgemälde bietet. Chopins eigene Erklärung weist darauf mit den Worten von der „anmutigen Landschaft" hin. Nach diesem Variationenabschnitt kommt den Gesetzen des Liedbaues entsprechend die Hauptmelodie a) wieder und schließt kurz den ersten Teil der Romanze ab.

Der Mittelsatz wendet sich scharf von dem ersten Teile ab. Ohne Übergang setzt er sofort in Cis moll ein. Mit dem Thema:

d)

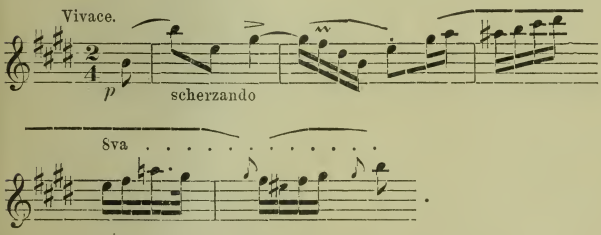


führt er in ähnliche Regionen, wie die des ersten Satzes des Konzertes waren. In der Seele des Träumers erwachen Kraft und Entschlossenheit, er besinnt sich, daß es eine Welt des Kampfes giebt und fragt das Schicksal. Bald aber weicht diese Stimmung wieder dem Genuß der Idylle. Der Satz lenkt »sotto voce« auf Thema c) ein, über einen raschen Ausbruch von Leidenschaft setzt es sich dann wörtlich durch (in Gis dur) und die ganze weitere Entwickelung des Mittelteils der Romanze ist von da ab eine Wiederholung der zum Thema b) gehörigen Gruppe, nur belebt und im Ausdruck gesteigert durch Passagen und Figuren, deren Gehalt an Charakter und Poesie nicht genug bewundert werden kann. An dem Schluß dieses Teils treten wieder die dem Satze eigenen Naturmotive stark, schön und um neue Erfindungen bereichert, hervor.

Der dritte Teil der Romanze bringt Hauptthema a) im Orchester. Er beschränkt sich auf dessen 10 Takte und fügt ihnen nur noch einen ebenfalls knappen Anhang zu, der in ruhigen, sanft ausklingenden Motiven den Notturnocharakter der ganzen Romanze nochmals bestätigt. Wenn irgendwo, so wird in diesem Schluß die Erinnerung an Sommernachtsträume wach und die Verwandtschaft klar, die Chopin mit Mendelssohn und den romantischen Musikern und Dichtern der Restaurationszeit verbindet. Dem Klavier fällt in dem ganzen dritten Teil hauptsächlich die Aufgabe zu ornamentieren zu. In schnellen Skalengängen und Arpeggien, deren Mehrzahl leicht und zart gedacht ist, umwindet es die Melodie der Orchesterinstrumente mit freudig gefärbten Bändern.

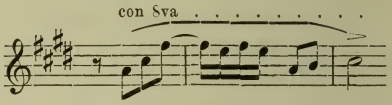
In dem oben citierten Briefe klagt Chopin, daß er für den Schlußsatz des Konzertes (Vivace, $^2/_4$, E dur) gar nicht die Stimmung finden könne. Vor denselben Schwierigkeiten haben auch andere Komponisten häufig von der Zeit ab gestanden, wo das Konzert mehr und mehr auf die Seite der subjektiven Kunst trat. Solange es reine Gesellschaftsmusik war, solange bei Italienern und Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts auch die beiden ersten Sätze auf frohe geistreiche Unterhaltung

ausgingen, mußte der Schlußsatz der leichteste sein. Seit sie aber besonderen und höheren Ideen gewidmet wurden, war es keine Kleinigkeit mit dem Schlußsatz auf gute Art in den humoristischen Ton der alten Zeit zu kommen. Indes hat es auch bis heute noch kein Komponist gewagt den Zwang des Herkommens abzuschütteln, die meisten haben sich ihm ohne alles Widerstreben gefügt. Chopins E moll-Konzert ist auch dadurch geschichtlich merkwürdig, daß es in diesem Punkte eine Ausnahme bildet. Sein Schlußsatz strebt nach einer Verbindung mit dem Anfang und der Mitte des Werkes. Die Beziehungen zur Romanze liegen in der Einleitung in den kurzen Zwischenspielen der Bläser, — am deutlichsten im dritten — und in der recitativischen Oktavenepisode des Satzes. Die zum ersten Satz im Schlußteil, dort wo über dem Hauptthema das hohe h immer wieder angeschlagen wird und dort wo das Vorhaltsmotiv kommt. Allgemeiner noch äußern sie sich durch eine reiche Einmischung von Kraft in die Gesamtstimmung der Komposition. Sie hat die Form und den Titel eines Rondos; dessen Charakter ist durch das Hauptthema gegeben:



Es ist eine Tanzweise volkstümlicher Art, auf den in den einleitenden Orchestertakten nachdrücklich hervorgehobenen Rhythmus gestellt, der in aller slavischen Musik sehr beliebt ist. Auf ihm ruht der polnische Nationalzug, der in der Jugendzeit des Konzertes so stark erschien, am festesten. Der erste Teil des Rondos tändelt auf dem anmutigen Boden dieser

Weise leicht dahin. Ein neuer phantastischer Ton tritt nach dem dritten Orchestertutti mit dem Cismoll-Solo des Klaviers ein. Gleicht der ganze Satz dem Bild eines Festes, so kommen wir hier an seinen Höhepunkt, an einen dramatischen Teil, in dem aus der bunten Schar sich die vornehmsten Gestalten zu einem Sonderreigen lösen. Es ist die schon erwähnte Oktavenepisode:



Wie innig schließt sie, wie reich sind ihre Nachklänge! Auch das Orchester hat an ihrer Wirkung seinen Anteil, durch den spannenden Klang der Streichinstrumente. Im allgemeinen gehört es zu den Vorzügen dieses Rondos, daß in seine Darstellung das Orchester viel lebhafter mit eingreift, als in die der anderen Sätze. Es wird hier zuweilen wirklich konzertiert. In der Kunst zum Hauptthema zurückzukehren bietet der Satz die schönsten Muster. Wiederholt thut es Chopin mit einem einfachen, langsam absteigenden Skalengang. Aber immer zwingt er mit ihm die Phantasie. Die bedeutendste Stelle in der das Rondo auszeichnenden Kunst der Übergänge ist die, wo nach langer Abwesenheit das Hauptthema zunächst in Esdur eingeführt wird.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer mit Text.

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541e. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

3. Aufl. 8° etwa 44 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

8° 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 4 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 6 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8° etwa 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.**

Nr.
503. **Bach**, H moll-Messe.
503c. —— H moll-Messe. (Engl. Ausg.)
501. —— Johannes-Passion.
502. —— Matthäus-Passion.
552. —— Weihnachtsoratorium.
569. **Becker**, Große Messe, B moll.
588. **Beethoven**, 3. Klavierkonzert, C m.
589. —— 4. Klavierkonzert, G dur.
504. —— Missa solemnis.
327. —— 1. Symphonie, C.
537. —— 2. Symphonie, D.
513. —— 3. Symphonie, Es. (Eroica.)
538. —— 4. Symphonie, B.
505. —— 5. Symphonie, C m.
514. —— 6. Symphonie, F. (pastorale.)
525. —— 7. Symphonie, A.
544. —— 8. Symphonie, F.
526. —— 9. Symphonie, D m.
546. —— Violinkonzert.
532. **Berlioz**, Fausts Verdammung.
506. —— Harold-Symphonie.
515. —— Requiem.
516. —— Romeo und Julie.
507. —— Symph. fantastique.
553. **Bizet**, Suiten.
564. **Borodin**, 2. Symphonie, H moll.
517. **Brahms**, Deutsches Requiem.
570. —— 1. Symphonie, C moll.
578. —— 2. Symphonie, D.
583. —— 3. Symphonie, F dur.
585. —— 4. Symphonie, D moll.
534. **Bruckner**, 3. Symphonie, D m.
535. —— 4. Symphonie, Es.
580. —— 5. Symphonie, B.
539. **Cherubini**, Requiem, C m.
590. **Chopin**, Klavierkonzert, E m.
591. —— Klavierkonzert, F m.
545. **Délibes**, Sylvia.
536. **Draeseke**, 3. Symphonie (Tragica.)
518. **Dvořák**, Aus der neuen Welt.
554. —— 2. Symphonie, D m.
555. —— 3. Symphonie, F.
533. **Franck**, Seligkeiten.
533c. —— The Beatitudes. (Engl. Ausg.)
565. **Glazunoff**, 4. Symphonie, Es.
548. **Götz**, Symphonie, F.
560. **Grieg**, Suiten.
531. **Händel**, Alexanderfest.
508. —— Israel in Egypten.

Nr.
529. **Händel**, Samson.
541. —— Messias. Sie he Konzertführer mit Text.
543. **Haydn**, Die Worte des Erlösers.
519. —— Jahreszeiten.
509. —— Schöpfung.
566. —— Symphonie Nr. 1, Es.
567. —— Symphonie Nr. 2, D.
568. —— Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.)
584. —— Symph. Nr. 11, G. (Militär.)
586. —— Symphonie Nr. 12, B.
587. —— Symph. Nr. 16, G. (Oxford.)
562. **d'Indy**, Wallenstein.
550. **Lalo**, Symphonie espagnole.
551. **Liszt**, Christus.
510. —— Faust-Symphonie.
511. —— Legende v. d. heil. Elisabeth.
549. —— Tasso.
520. **Mendelssohn**, Elias.
521. —— Paulus.
547. —— Violinkonzert.
574. —— Symphonie Nr. 3, A m.
575. —— Symphonie Nr. 4, A.
512. **Mozart**, Requiem.
579. —— Symphonie Nr. 38, D.
571. —— Symphonie Nr. 39, Es.
572. —— Symphonie Nr. 40, G m.
573. —— Symphonie Nr. 41, C.
558. **Rimsky-Korsakoff**, Scheherazade und Antar.
581. **Rossini**, Ouverture zu Tell.
522. **Schubert**, 7. Symphonie, C.
592. **Schumann**, Klavierkonzert, A m.
540. —— Manfredmusik.
523. —— Paradies und Peri.
542. —— Scenen aus Goethes Faust.
524. —— 1. Symphonie, B.
577. —— 2. Symphonie, C.
576. —— 4. Symphonie, D m.
559. **Sinding**, Symphonie, D m.
563. **Smetana**, Vyšehrad und Vltava.
530. **Tinel**, Franziskus.
556. **Tschaikowsky**, Manfredsymphonie.
557. —— 5. Symphonie, E m.
528. —— Symphonie pathétique, H m.
561. **Verdi**, Vier geistliche Stücke.
582. **Wagner**, Ouverture z. Tannhäuser. (Wird fortgesetzt.)

601. **Weingartner**, König Lear (herausgegeben vom Komponisten).
602. —— Das Gefilde der Seligen (herausgegeben vom Komponisten).
603. **Tinel**, Godoleva (herausgegeben von Th. Müller-Reuter).
604. —— Mohnblumen (bearbeitet von Hans Hofmann).
605. **Volbach**, Es waren zwei Königskinder (bearbeitet von W. Rabl).
606. **Wagner**, Das Liebesmahl der Apostel (bearbeitet von A. Mielke).

Preis jeder Nummer 10 Pfennig.

Konzertführer mit Text siehe 3. Umschlagseite.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 081867068